ادبی تنقید

اور

اُسلوبیات

گوپی چند نارنگ

پروفیسر اردو، دہلی یونیورسٹی

نیشنل فیلو یونیورسٹی گرانٹس کمیشن

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

— ۱۹۹۱ء

پبلشرز — نیاز احمد

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

تعداد : ایک ہزار

قیمت ۱۲۰/۰۰ روپے

رفاعی پرنٹرز - ۹ - ریٹیگن روڈ، لاہور

— ۱۹۹۱ء

پبلشرز — نیاز احمد

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

تعداد : ایک ہزار

قیمت ۱۲۰/۰۰ روپے

رفاعی پرنٹرز - ۹ - ریٹیگن روڈ، لاہور

دیباچہ

زیرِ نظر مجموعے میں صرف وہ مضامین شامل ہیں جن میں بالواسطہ یا بلاواسطہ اسلوبیات سے مدد لی گئی ہے۔ اصولاً یہ مجموعہ بہت پہلے شائع ہو جانا چاہیے تھا، لیکن بوجوہ اس کی اشاعت میں تاخیر ہوتی چلی گئی۔ مجھ میں یہ کمزوری ہے کہ بعض کام عجلت میں نہیں کر سکتا۔ یہ حقیقت ہے کہ ان میں سے بعض مضامین دو دو تین تین برس میں لکھے گئے (خواہ وہ بہت معمولی کیوں نہ ہوں) یوں زیرِ نظر کتاب میں چوبیس پچیس برسوں کی تحریریں جمع ہو گئی ہیں۔ مثلاً شہریار پر مضمون ۱۹۶۵ء میں لکھا گیا تھا جب ان کا پہلا مجموعہ منظرِ عام پر آیا تھا۔ "اُردو ادبی تنقید اور اسلوبیات" پر مضمون ابھی پچھلے سال ۱۹۸۸ء میں مکمل ہوا۔ ہر مضمون کے بعد اس کا زمانۂ تحریر دے دیا ہے جس سے اندازہ ہو گا کہ میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لیے ایک مدت سے برتتا، آزماتا اور پرکھتا رہا ہوں، اور میں پچیس برس کے تنقیدی سفر میں جب یہ ادبیہ

میرے بڑے بھلے تنقیدی مزاج کا حصہ بن گیا، اور بالعموم اس بات کو محسوس کیا جانے لگا کہ اسلوبیات سے ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین کاری کے کام میں جو مدد مل سکتی ہے، وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں، تو بالآخر میں نے اسلوبیات کی نظریاتی بنیادوں پر قلم اٹھانے کی ضرورت محسوس کی، اور جس نظریاتی ماڈل کو میں ایک مدت سے برتتا رہا ہوں، اسے میں ضبطِ تحریر میں لے آیا، اور یوں یہ کتاب موضوعاتی اعتبار سے مکمل ہو گئی۔

اسلوبیات بہت مشکل میدان نہ سہی تو آسان بھی نہیں۔ اس کے نظریاتی ماڈل کی وضاحت جو پہلے مضمون میں پیش کی گئی ہے، اس لیے ضروری تھی کہ لسانیات نیا علم ہے، اور اسلوبیات چونکہ نیا تنقیدی رویہ ہے، اس کے بارے میں غلط فہمیاں عام ہیں۔ ضروری نہیں کہ جو نظریاتی ماڈل خاکسار نے پیش کیا ہے، یا اس کے جو نمونے شامل کتاب ہیں، ان سے سب سوالوں کا جواب مل جائے، کوئی کتاب بھی سب سوالوں کا جواب نہیں ہوتی، ہو بھی نہیں سکتی۔ بلکہ اس سے جہاں بعض سوالوں کا جواب ملے گا، وہیں کچھ نئے سوال بھی پیدا ہوں گے۔ تاہم خاکسار برسوں سے اسلوبیات کے بارے میں جو کچھ کہتا اور لکھتا رہا ہے، اگر زیرِ نظر کتاب سے ان مباحث میں ارتکاز پیدا ہو سکا تو اس کی اشاعت سعیِ نامشکور تصور نہ ہو گی۔

اتنی بات واضح رہے کہ اسلوبیات سے ادبی مطالعے میں کام لینے کے لیے ذوقِ نظر شرط ہے۔ ذوقِ نظر جتنا بالیدہ اور روایت آگاہ ہو گا، اسلوبیاتی مطالعہ اتنا ہی روشن اور معلومات افزا ہو گا۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ اسلوبیاتی طریق کار کو برتنے والے کی کمزوری ضابطۂ علم کی کمزوری یا کوتاہی نہیں ہے۔ اسلوبیات نہایت وسیع اور متنوع میدان ہے، اور میں اس کے عشرِ عشیر کو بھی پیش نہیں کر سکا۔

یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ اردو افسانے سے متعلق خاکسار کے اسلوبیاتی مضامین زیرِ نظر مجموعے میں شامل نہیں۔ انھیں الگ جلد میں پیش کیا جائے گا، گویا وہ کتاب اس کتاب کا دوسرا حصہ ہوگی۔ زیرِ نظر مجموعے میں زیادہ تر مضامین شاعری سے متعلق ہیں، صرف آخری دو میں نثر کے امتیازات سے بحث کی گئی ہے۔ ذاکر صاحب اور شہریار والے مضامین زمانۂ وسکانسن کی یادگار ہیں، اور نثری نظم اور اسلوبیات والے مضامین

حال ہی میں لکھے گئے۔ اس اعتبار سے زیرِ نظر مجموعے میں خاکسار کے بیس پچیس برس کے ذہنی سفر کے نشاناتِ راہ ملیں گے۔

گوپی چند نارنگ

نئی دہلی
۱۱ر فروری ۱۹۸۹ء

فہرست

اَدبی تنقید اور اُسلوبیات

بعض لوگ اسلوبیات کو ایک ہوّا سمجھنے لگے ہیں۔ اسلوبیات کا ذکر اردو میں اب جس طرح جا و بیجا ہونے لگا ہے، اس سے بعض لوگوں کی اس ذہنیت کی نشاندہی ہوتی ہے کہ وہ اسلوبیات سے خوف زدہ ہیں۔ اسلوبیات نے چند برسوں میں اتنی ساکھ تو بہرحال قائم کرلی ہے کہ اب اس کو نظرانداز کرنا آسان نہیں رہا۔ اُردو کے ایک جدید نقّاد جنھوں نے بالقصد تنقید کو "خارزار" بنایا ہے تاکہ لوگ "آبلہ پائی کی لذّت" سے آشنا ہو سکیں، اس بات کا اکثر ماتم کرتے ہیں کہ جدیدیت ایک "شعلۂ کفِ بغاوت" تھی، لسانی نقّادوں نے اسے ٹھنڈا کر دیا۔ اوّل تو اُردو میں لسانی نقّاد ہی کتنے ہیں، اور اگر ہیں بھی تو انھوں نے اسلوبیاتی مضمون ہی کتنے لکھے ہیں۔ تعجب ہے کہ وہ "شعلۂ کفِ بغاوت" جس کی مقدس آگ کو دو درجن جدید نقّاد روشن رکھے ہوئے تھے، بقول ہمارے دوست کے اُسے دو ایک لسانی نقّادوں کی شکستہ بستہ تحریروں نے ٹھنڈا کر دیا۔ یہ اگر صحیح ہے تو پھر یقیناً اسلوبیات میں کوئی خاص بات ہوگی کیونکہ جو چیز گرم رجحانات کو ٹھنڈا کر سکتی ہے، وہ سرد زمین میں گرم چنگاریاں بھی بو سکتی ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اسلوبیات ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ایک اور کرم فرما ہیں جنھیں اونچی سطح سے بات

کرنے کا مرض ہے گویا انوار انھیں پر نازل ہو رہے ہوں۔ وہ "اخلاقیاتِ تنقید" کی دہائی دیتے ہوئے نہیں تھکتے، حالانکہ ادبی ریاکاری کو آرٹ بنانے میں انھیں ملکہ حاصل ہے۔ ان کے نزدیک 'دانشوری' یہی ہے کہ اسلوبیات کے بارے میں جملے بازی کرتے رہیں اور یوں اپنے احساسِ کمتری کے زخموں کو سہلاتے رہیں۔ تنقید نگار تو خیر سمجھ میں آتا ہے کیونکہ بقراط بننے کا اُسے حق ہے، لیکن اس لائقِ احترام قبیلے میں ایک سربرآوردہ تخلیق کار بھی ہیں جو فکشن میں اپنی ناکامیوں کا بدلہ اکثر و بیشتر تنقید سے لیتے رہتے ہیں، اور تنقید میں بھی لسانی تنقید کو بُرا بھلا کہہ کر اپنی بھکشوؤں والی بے تعلقی کا ثبوت دیتے رہتے ہیں۔ اگر ایسا کرنے سے ان کے فکشن کا بھلا ہو سکتا ہے تو لسانی تنقید کو ان کی معصومیت پر کوئی اعتراض نہ ہونا چاہیے۔ واضح رہے کہ زیرِ نظر مضمون کا روئے سخن ایسے دانشوروں سے نہیں، کیونکہ یہ پہنچے ہوئے لوگ ہیں، یہ اس منزل پر ہیں جہاں ہر منزل بجز خود پرستی کے ختم ہو جاتی ہے۔ یوں تو اس مضمون میں خاکسار نے بنیادی مباحث کو بھی چھیڑا ہے، اور ان ماٰخذ و مصادر کا بھی ذکر کیا ہے جن سے میں نے بہت کچھ حاصل کیا ہے اور دوسرے بھی اگر چاہیں تو حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ مضمون یا وہ کتب جن کا حوالہ دیا گیا ہے، بھلا ایسوں کا کیا بگاڑ سکتی ہیں جو سب کچھ پہلے ہی جانتے ہیں۔ ایسے حضرات سے استدعا ہے کہ ان اوراق پر اپنا وقت ضائع نہ کریں۔ البتہ یہ ان لوگوں کے لیے ہیں جو میری طرح طالب علمانہ تجسس رکھتے ہیں، نئے علم کے جویا ہیں، یا نئے لسانی مباحث کے بارے میں زیادہ سے زیادہ جاننے کے خواہش مند ہیں۔

تو آئیے دیکھیں کہ اسلوبیات کیا ہے اور کیا نہیں ہے، اور ادبی تنقید سے اس کا کیا رشتہ ہے۔

اسلوبیات کی اصطلاح تنقید میں زیادہ پُرانی نہیں۔ اس صدی کی چھٹی دہائی سے

اسلوبیات کا استعمال اُس طریق کار کے لیے کیا جانے لگا ہے، جس کی رُو سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے اَدبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

لسانیات، سماجیات اور نفسیات سے جو نئی روشنی پچھلی دو دہائیوں میں حاصل ہوئی ہے، بالخصوص نظریۂ ترسیل (COMMUNICATION THEORY) میں جو اضافے ہوئے ہیں، ان سے ادبی تنقید نے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ تنقید کے دو نئے ضابطے جو اسلوبیات اور ساختیات کے نام سے جانے جاتے ہیں اور جن کے حوالے سے ادب کی دُنیا میں نئے فلسفیانہ مباحث پیدا ہوئے ہیں، وہ انھیں اثرات کا نتیجہ ہیں۔ تاریخی اعتبار سے اسلوبیات کے مباحث مقدم ہیں، اور نظریۂ ساختیات یا اُس سے متعلقہ نظریات جو پس ساختیات (POST-STRUCTURALISM) کے نام سے جانے جاتے ہیں بعد میں منظرِ عام پر آئے، لیکن اسلوبیات کو سمجھے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول وضوابط کو جانے بغیر نظریۂ ساختیات کو نیز اُن تمام فلسفیانہ مباحث کو جو "پس ساختیات" کے تحت آتے ہیں، سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ یہ اعتراض اکثر کیا گیا ہے کہ ان مباحث سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسلوبیات کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور ساختیات کی کہاں سے شروع ہوتی ہے۔ لیکن دراصل جو لوگ لسانیات سے واقف ہیں یا بعض بنیادی لسانیاتی معلومات رکھتے ہیں، ان کے نزدیک یہ اعتراض بے اصل ہے کیونکہ نظریۂ اسلوبیات اور نظریۂ ساختیات اگرچہ دونوں اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول وضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں، لیکن دونوں کا دائرۂ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے، جبکہ ساختیات کا دائرۂ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل وابلاغ، اور تمدنِ انسانی کے تمام مظاہر پر حاوی ہے۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہنِ انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور حقیقت جو معروض میں موجود ہے، کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ اساطیر، دیومالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم ورواج، طور طریقے، تمام ثقافتی

معاشرتی مظاہر، مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خورد و نوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر جس کے ذریعے ذہنِ انسانی ترسیلِ معنی کرتا ہے یا ادراکِ حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔ ادب بھی چونکہ تہذیبِ انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے، اس لیے ساختیات کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ ساختیاتی مباحث میں ادب کو، جو مرکزیت حاصل ہے، اس کی وجہ یہی ہے۔

اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہے۔ اسلوب (STYLE) کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔ اردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے، تاہم "زبان و بیان" "انداز" "اندازِ بیان" "طرزِ بیان" "طرزِ تحریر" "لہجہ" "رنگ" "رنگِ سخن" وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص کیا ہیں، یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے، وغیرہ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں۔ لیکن اکثر اس بارے میں اشاروں سے کام لیا جاتا رہا ہے، اور تنقیدی روایت میں ان مباحث کے نقوش کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ اس روایت کے مقابلے میں جدید لسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصور دیا ہے، اس کے بارے میں یہ بنیادی بات واضح ہونا چاہیے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کا تصور، اس تصورِ اسلوب سے مختلف ہے، جو مغربی ادبی تنقید یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے، نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جو علم بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصہ رہا ہے۔ مزید برآں یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جس کا کچھ نہ کچھ ذہنی تصور ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعر و ادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حسن کاری کے عمل سے عہدہ برآ ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شئے ہے جس سے ادبی اظہار کے حسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی

رُو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جاسکے۔ پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصّہ ہے، یا اُس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصّہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مُرادِ لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رَد یا اختیار میکانکی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہٖ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔

اسلوبیات وضاحتی لسانیات (DESCRIPTIVE LINGUISTICS) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے، اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلّل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ، یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جاسکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایۂ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنّف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی، اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہوسکتا ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آچکے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہوسکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔

یہ بھی واضح رہے کہ اسلوب کا یہ تصور نہ صرف قدیم روایت کے اسلوب کے تصور سے مختلف ہے، بلکہ جدید تنقید کے اس دبستان سے بھی جو "نئی تنقید" "NEW CRITICISM" کے نام سے جانا جاتا ہے، بنیادی طور پر متصادم ہے۔ اسلوبیات میں پیرایۂ بیان کے جملہ ممکنہ امکانات کا تصور زماں، مکاں، اور سماج کے تصور کو راہ دیتا ہے جس کی "نئی تنقید" میں کوئی گنجائش نہیں۔ "نئی تنقید" کا تصورِ لسان جامد ہے، کیونکہ یک زمانی ہے، جبکہ

اسلوبیات زبان کے ماضی، حال، مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور تجزیاتی معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے، جبکہ "نئی تنقید" میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ "نئی تنقید" کی رُو سے فن پارہ خود مکتفی اور خود مختار ہے، اور جو کچھ بھی ہے فن پارے کے وجود کے اندر ہے، اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اسلوبیات بھی اگرچہ "متن" پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن "نئی تنقید" کی پیدا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔

ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کرکے ان کی درجہ بندی کرتی ہے وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایۂ بیان کی الگ سے شناخت ممکن ہے، یا لسانی اظہار کا جو عمومی فطری انداز (NORM) ہے، اس سے کسی مصنف یا شاعر کا کوئی پیرایۂ بیان کتنا مختلف ہے، یا کسی مخصوص طرزِ اظہار میں کون کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے ہیں، اور کون کون سے پیش منظر میں آگئے ہیں، اسلوبیات میں یہ عمل FOREGROUNDING کہلاتا ہے۔

زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جاسکتا ہے، یا منتخبہ متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں۔

صوتیات	PHONOLOGY
لفظیات	MORPHOLOGY
نحویات	SYNTAX
معنیات	SEMANTICS

زبان ان چاروں سے مل کر متشکل ہوتی ہے۔ خالص لسانیاتی تجزیوں میں کسی بھی سطح

کو الگ سے بھی لیا جا سکتا ہے، لیکن ادبی اظہار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کلی تصور شامل رہتا ہے۔ اس لیے کہ معنی لفظ ہے اور لفظ معنی۔ معنی کی اکائی کلمہ ہے اور کلمہ لفظ یا لفظوں کا مجموعہ ہے۔ اور خود لفظ آواز یا آوازوں کا مجموعہ ہے۔ یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں خواہ ایسا ظاہر نہ کیا گیا ہو، اور سائنسی طور پر محض کسی ایک سطح کا تجزیہ کیا گیا ہو، جیسا راقم الحروف نے اپنے مضامین "اسلوبیاتِ انیس" یا "اقبال کا صوتیاتی نظام" میں عمداً کیا ہے۔ لیکن زبان کا کلی تصور بشمول معنی کے اس میں مضمر (LATENT) رہتا ہے، اور اس کا اخراج لازم نہیں، جیسا کہ ناسمجھی کے باعث عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

غرض اسلوبیاتی تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف، یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ (۱) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات، یا معکوسیت، ہکاریت یا غنیت کے امتیازات یا مصمتوں اور مصوتوں کا تناسب وغیرہ)۔ (۲) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسما، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ)۔ (۳) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا در و بست وغیرہ)۔ (۴) بدیعی —— (RHETORICAL) بدیع و بیان کی امتیازی تشکیلیں، تشبیہہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ (۵) عروضی امتیازات (اوزان، بحروں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات)۔

اسلوبیات کے ماہرین جو سائنسی طریقِ کار اور معروضیت پر زور دیتے ہیں، لسانی خصائص کے اضافی تواتر اور تناسب کو معلوم کرنے کے لیے کمیتی اعداد و شمار کو بنیاد بناتے ہیں۔ اب تو ان تجزیوں کے لیے کمپیوٹر کے استعمال سے نتائج کو اور بھی زیادہ صحت اور یقین سے اخذ کیا جانے لگا ہے۔ کچھ ماہرین صرفی لسانی تصورات کو بھی تجزیے کی بنیاد بناتے ہیں، مثلاً تصریفی (PARADIGMATIC) اور کلماتی (SYNTAGMATIC) شکلوں کا فرق یا چامسکی کی تشکیلی گرامر کی بنا پر ظاہری اور داخلی ساختوں کا فرق اور ان کے امتیازات وغیرہ۔

زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں، کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان بعینہٖ اسی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعے مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں (FINGERPRINTS) کا پتہ چلایا جاسکتا ہے، اور اس کی شناخت حتمی طور پر متعین کی جاسکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے۔ چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ باہمہ گر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے، اور پیرایۂ بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص اور اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک جہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرایے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔

لسانی امتیازات کی نشاندہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین کے لیے بھی بیش بہا مدد فراہم کرتی ہے۔ ادبی اظہار بھی بہت کچھ رقص و موسیقی کی طرح ہے۔ رقص و سرود کی ظاہری سطح پر لطف و نشاط اور کیف و سرور کی مسحورکن فضا چھائی رہتی ہے جس میں اکثر ہم خود فراموشی کے عالم سے گزرتے ہیں اور کھو سے جاتے ہیں۔ تاہم اگر سطح کے نیچے غور سے دیکھیں تو تال، آہنگ (RHYTHM) اور صوتی امتیازات کا (بظاہر پیچیدہ لیکن اصلاً سادہ) جال سا بچھا ہوا نظر آئے گا، جیسے طرح طرح کے رنگوں کا کوئی مشجر (TAPESTRY) ہو یا جیومیٹریکل ڈیزائن کا کوئی خوبصورت رنگا رنگ فرش (MOSAIC) بنا ہوا ہو۔ ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں۔ ان کی پہچان ادبی اسلوبیات کا خاص کام ہے۔ عروضی تجزیے سے اگر کسی شعری ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج — (GENERALISATION) اخذ کیے جائیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص

کے تعیّن میں مدد لی جائے تو ایسے تجزیے اسلوبیات کی ذیل میں آئیں گے۔

اسلوبیات میں نتائج اخذ کرتے ہوئے اس خطرے سے آگاہ رہنا ضروری ہے کہ اسلوبیاتی تجزیہ محض ہیئتی تجزیہ نہیں جس پر "نئی تنقید" کا دارومدار ہے، کیونکہ اسلوبیات کی رو سے فن پارہ صرف لفظوں کا مجموعہ یا ہیئتِ محض (VERBAL CONSTRUCT) نہیں ہے، نہ ہی وہ کسی بھی طرح کے "پیغام کا سٹ" (SET OF MESSAGES) یا اطلاعِ محض یا معنیِ محض (PURE SEMANTIC INFORMATION) کی مثال ہے، بلکہ اس کی نوعیت ان دونوں کے بیچ کی ہے اور اسلوبیات اس کے لیے (DISCOURSE) کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔

اسلوبیاتی تجزیوں پر جو اعتراضات کیے جاسکتے ہیں، ان کی ایک خاص مثال MICHAEL RIFFATERRE کا وہ مضمون ہے جس میں بودلیئر کے سانٹ LES CHATS کے رومان جیکب سن اور کلاؤڈ لیوائی سٹراس کے تجزیے سے بحث کی گئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

STRUCTURALISM, ED., JACQUES EHRMANN, 1966.

رفائیٹر نے سوال اُٹھایا تھا کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں، لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ مُؤثر بناتے ہیں، اور ان کا تعیّن کس طرح کیا جائے گا؟ اس کا جواب بعد کے ماہرینِ اسلوبیات نے یہ دیا کہ یہ اعتراض ہی دراصل غلط توقعات پر مبنی ہے، کیونکہ اسلوبیات اس طرح سے جمالیات سے علاقہ نہیں رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس خیر بے نظر نہیں، جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کر دے۔ ان کی جمالیاتی تعیّنِ قدر ادبی تنقید کا کام ہے۔ اس کی توقع ادبی تنقید سے کرنا چاہیے نہ کہ اسلوبیات سے۔ رہی یہ بات کہ اسلوبیات اور ادبی تنقید میں کیا رشتہ ہے، تو اس کو میں اس سے پہلے بھی کئی بار واضح کر چکا ہوں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ اُردو میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل ہے۔

غالب نے کہا تھا ' ضد کی ہے بات اور مگر خُو بری نہیں '، اسلوبیات کو ادبی تنقید کا بدل سمجھ کر اس سے بھڑکنا ناسمجھی کی بات ہے۔ اور ایسا اکثر وہ لوگ کرتے ہیں جو لسانیات کے تفاعل سے ناواقفِ محض ہیں، یا وہ لسانیات اور اسلوبیات سے خائف ہیں۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ کسی بھی نئے علم سے پُرانی اجارہ داریوں کو ٹھیس پہنچتی ہے، چنانچہ کچھ کرم فرما طنز و استہزا سے کام لیتے ہیں، لیکن زیادہ تعداد اُن لوگوں کی ہے جو بات کو جانے اور سمجھے بغیر کھلم کھلا غیر علمی یا دانش دشمن (ANTI-INTELLECTUAL) رویّہ اپناتے ہیں۔ ایسے لوگ ہماری ہمدردی کے مستحق ہیں کیونکہ مسائل و مباحث کو سمجھنے کی مخلصانہ اور ایماندارانہ کوشش انھوں نے نہیں کی۔ یہ حضرات شاید نہیں جانتے کہ غیر علمی رویّہ اختیار کرنے، اور اس نوع کی جملے بازی سے دراصل خود انھیں کی ذہنی کم مائیگی اور مایوسی ظاہر ہوتی ہے۔ اسلوبیات نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ تنقید ہے یا ادبی تنقید کا بدل ہے۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے، اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے۔ جب بھی ہم کسی فن پارے کو پڑھتے ہیں تو اپنے مزاج، معلومات اور احساس یعنی اپنے ادبی ذوق کے مطابق اس کے بارے میں کچھ نہ کچھ تاثر قائم کرتے ہیں۔ یہ جمالیاتی تاثر ہے جو دراصل ادبی تنقید کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس کی نوعیت خالص موضوعی ہے جو ہماری ذہنی کیفیت کو ظاہر کر سکتی ہے۔ یہ تاثر صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ اس کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کا کام شروع ہوتا ہے جو خالص معروضی ہے، یعنی اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک معروضی حربہ ہے۔ جیسے جیسے تجزیے کی فراہم کردہ معروضی معلومات سامنے آنے لگتی ہیں، یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ابتدائی موضوعی تاثر صحیح خطوط پر تھا یا غلط خطوط پر۔ اگر تاثر غلط خطوط پر تھا تو اسلوبیات کوئی دوسرا مفروضہ یا اس سے بالعکس مفروضہ قائم کر کے از سرِ نو تجزیے کا آغاز کر کے دوسرے مفروضے کو آزما سکتی ہے، لیکن جب توثیق ہو جائے کہ تجزیاتی سفر غلط راہ پر نہیں تھا، تو تجزیاتی معلومات سے ابتدائی جمالیاتی تاثر بتدریج زیادہ واضح اور شفاف (REFINE) ہونے لگتا ہے، اور لسانی خصائص کے بارے میں نئے نئے نکات سوجھنے لگتے ہیں جن سے بالآخر

حتمی طور پر تخلیقی عمل کی لسانی نوعیت اور فن پارے کے امتیازی نقوش کا تعین ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسلوبیات کا کام نمٹ جاتا ہے، اور ادبی تنقید اور جمالیات کا کام شروع ہو جاتا ہے۔ ادب کی تحسین کاری اور تعینِ قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں۔

اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق، اور ہلکے گہرے لفظیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کر سکتی ہے۔ رچرڈ دوتال کا اصرار ہے کہ اسلوبیات ایسا ان مصنوعی قیود کے بغیر کر سکتی ہے جو "نئی تنقید" کے دبستان نے عائد کی ہیں، یعنی اسلوبیات فن پارے کا تجزیہ خلا میں نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ اسلوبیات ابہام (AMBIGUITY) علامت نگاری (SYMBOLISM) امیجری (IMAGERY) قول محال (PARADOX) یا IRONY کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی۔ یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرایہ اعلا ہے اور فلاں ادنا، یا فلاں اسلوب بہتر ہے اور فلاں کمتر، بلکہ اسلوبیات اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں، ان کا تعین کر کے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کر کے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنا اعلا کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔

البتہ اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لیے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔ یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بھی دقت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ جامع تجزیے کے لیے مواد (CORPUS) کا محدود ہونا اس کے حق میں ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا ایک دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ یہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیتاً لسانیات سے ماخوذ ہیں، اور ادبی نقاد اکثر و بیشتر ان سے باخبر نہیں (اردو میں بے خبری پر اترانے والوں کی کمی نہیں) چنانچہ ترسیل کی اپنی مشکلات ہیں۔ جب عام نقادوں کا یہ حال ہے تو عام قارئین سے رشتے کی نوعیت کیا ہوگی۔ ظاہر

ہے کہ اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہرحال چکانا پڑتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر ضابطۂ علم کی یا سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو اس کی اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے، ورنہ اس علم کی کلید ہاتھ نہ آئے گی اور ہم اس سے استفادہ نہ کر سکیں گے۔ یہی حال اسلوبیات کا بھی ہے۔ اصطلاحات دراصل تصورات ہیں جن پر کسی بھی ضابطۂ علم کی بنیاد ہوتی ہے۔ ان اصطلاحات کو نرم کر کے یعنی سمجھا کر بیان تو کیا جا سکتا ہے لیکن ان کو چھوڑا نہیں جا سکتا۔ چنانچہ علم کے سائنسی مزاج کی خاطر کچھ تو قیمت ادا کرنی ہوگی اور کوئی قیمت اتنی بھاری نہیں ہے کہ اس کی خاطر اسلوبیات کے ذریعہ حاصل ہونے والی معروضی سائنسی بنیادوں کو ترک کر دیا جائے۔

خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدم سمجھتے ہیں، اور کسی بھی مصنف یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو نشان زد کر دینے (FINGERPRINTING) کے بعد کسی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے، تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں، جن میں اعداد و شمار اور اضافی تواتر (RELATIVE FREQUENCY) سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائیکی سے یا اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کر کے دیکھا گیا ہے اور نتائج اخذ کیے گئے ہیں کہ تجربے کی لسانی تقلیب کس طرح ہوئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

LEO SPITZER, LINGUISTICS AND LITERARY HISTORY, 1968.

یا یہ کہ اسلوبیاتی امتیازات کا مصنف کی آئیڈیولوجی سے کیا تعلق ہے، یا اس کا نظریۂ حیات کیا ہے، یا حقیقت کے تئیں اس کا رویّہ کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

ERICH AUERBACH, MIMESIS, 1953.

یا لسانی امتیازات کا جمالیاتی اور جذباتی تاثر سے کیا ربط ہے، ملاحظہ ہو:

(MICHAEL RIFFATERRE حوالۂ ماسبق)

بہرحال اس بارے میں متعدد رویے اور رجحانات ہیں۔ ایک عام رویّہ وہ ہے جس کو رینے ویلیک "THE IMPERIALISM OF MODERN LINGUISTICS" کہتا ہے، یعنی اسلوبیات کے

حدود کو اس قدر وسیع کرنا کہ ادبی تنقید میں جو کچھ ہے، اسلوبیات کا اس سب پر اطلاق ہو سکتا ہے یا یہ کہ اسلوبیات کو ہر درد کی دوا سمجھ لیا جائے۔ ظاہر ہے یہ رویہ غلط ہے۔ اسلوبیات بس اس حد تک مفید ہے جس حد تک وہ مفید ہے۔ اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے STANLEY FISH نے

"WHAT IS STYLISTICS AND WHY ARE THEY SAYING SUCH TERRIBLE THINGS ABOUT IT?" (APPROACHES TO POETICS, ED., SEYMOUR CHATMAN, 1973).

میں وضاحت کی ہے کہ اصل اسلوبیات جس کو وہ (AFFECTIVE STYLISTICS) کہتا ہے، یہ ہے کہ قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا، بلکہ لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، سب مجموعی طور پر بیک وقت قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں، گویا قاری کا ذہنی ردِعمل (RESPONSE) کُلّی ردِعمل (TOTAL — RESPONSE) ہوتا ہے، جزوی نہیں۔ اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن ہی نہیں، اس لیے اصل اسلوبیات وہی ہے جو قاری کے کُلّی ردِعمل (TOTAL RESPONSE) کا احاطہ کرتی ہو۔ غرض دونوں طرح کی آرا ملتی ہیں۔ اور ہر فریق نے اپنے دعوے کے حق میں مدلّل بحث کی ہے۔ اس مقدمے کی وضاحت کے لیے کہ اسلوب کو معنی سے الگ نہیں کیا جا سکتا، دیکھیے :

BENNISON GRAY, STYLE: THE PROBLEM AND ITS SOLUTION, 1969; AND "STYLISTICS: THE END OF A TRADITION", JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM, 31, 1973.

اس کے برعکس اس مقدمے کی مدلّل بحث کے لیے کہ اسلوب کی بحث الگ سے ممکن ہے اور خالص اسلوبیاتی تجزیے ادبی جواز رکھتے ہیں، ملاحظہ ہو :

E.D.HIRSCH, "STYLISTICS AND SYNONYMITY" IN THE AIMS OF INTERPRETATION, 1976.

یہاں مختصر وضاحت اُردو اور اسلوبیات کے ضمن میں بھی ضروری ہے۔ اُردو میں اسلوبیات کا ذکر اگرچہ بالعموم کیا جانے لگا ہے اور عام نقاد بھی اکا دُکا لسانیاتی اصطلاحیں استعمال کرنے لگے ہیں، لیکن درحقیقت اُردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ وقیع نہیں ہے۔ اگرچہ لسانیات

جاننے والوں کی تعداد اُردو میں خاصی ہے، مگر ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو لسانیات کو ادبی مطالعے میں برت سکنے پر قادر ہوں۔ اُردو میں اس نوع کے مطالعات کا آغاز مسعود حسین خاں نے کیا۔ مغنی تبسم اسے اپنی تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ مرزا خلیل بیگ نے بھی متعدد تجزیے کیے ہیں۔ لیکن یہ سارا کام زیادہ تر صوتیات کے حوالے سے ہے، اور کسی قدر عروض کے حوالے سے۔ گیان چند جین لسانیات کے ماہر ہیں، لیکن روایتی تنقید ہی کو تنقید سمجھتے ہیں، جبکہ شمس الرحمٰن فاروقی باقاعدہ لسانیات سے علاقہ نہیں رکھتے، لیکن ان کے لسانی اور عروضی مباحث میں اسلوبیات کا اثر ملتا ہے۔ یہاں اس مضمون کا ذکر ضروری ہے جو گیان چند جین نے لکھا تھا: "اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر" (نیا دور، لکھنؤ، اکتوبر ۱۹۸۴ء) اور جس کا جواب مرزا خلیل بیگ نے دیا تھا: "اسلوبیاتی تنقید پر ایک ترچھی نظر" (نیا دور، لکھنؤ، اپریل ۱۹۸۶ء)۔ گیان چند جین نے اُردو کے گنتی کے نمونوں کو سامنے رکھا، اور اسلوبیات سے بحیثیت ضابطۂ علم کے بحث نہیں کی، نہ ہی اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ ان کے پیشِ نظر رہا جس کی ان سے توقع تھی۔ بعض کمزور نمونوں کے پیشِ نظر یہ بحث کی جا سکتی ہے کہ اسلوبیات کا اطلاق ٹھیک ہوا ہے کہ نہیں، لیکن اس سے ضابطۂ علم کی معروضی بنیاد پر کوئی حرف نہیں آتا۔ راقم الحروف کے نام اپنے خط میں جین صاحب نے وضاحت کی کہ اس بارے میں ان کی معلومات مکمل نہیں تھیں، اور انھیں صرف ٹرنر کی کتاب دستیاب ہو سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس موضوع پر ٹرنر کی کتاب نہ صرف ناکافی ہے بلکہ اس اعتبار سے ناقص ہے کہ اس کا اصل موضوع اسلوبیات اور ادبی تنقید ہے ہی نہیں۔ راقم الحروف نے اپنے زیرِ نظر مضمون میں مصادر و مآخذ کا ذکر قدرے تفصیل سے عمداً کیا ہے کہ تاکہ ادبی تنقید کے سنجیدہ طالب علم کو معلوم ہو کہ اسلوبیاتی مباحث کا دائرہ کتنا وسیع ہے اور ان کی سرحدیں کتنی پھیلی ہوئی ہیں۔ ان مباحث یا ان کے مبادیات کو جانے اور سمجھے بغیر اسلوبیات سے متعلق کوئی سنجیدہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ چونکہ خاکسار سے اکثر اسلوبیات اور ساختیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں پوچھا جاتا ہے، ضروری ہے کہ مختصراً ہی سہی، خاکسار اپنے موقف کی وضاحت بھی کر دے۔

اس بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اُردو میں اسلوبیاتی طور پر جو کچھ بھی لکھا گیا

ہے، راقم الحروف کا معاملہ اس سب سے الگ ہے۔ اوّل یہ کہ راقم نے مجرّد کسی فن پارے یعنی غزل، نظم یا افسانے کا بطور ادبی اکائی کے اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کیا۔ ایسا تجزیہ مصنف کے پورے تخلیقی عمل کو نظر میں رکھ کر ہی ممکن ہے۔ تفصیل کے لیے تو دفتر درکار ہے، مثالاً عرض کرتا ہوں، خواہ "راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" ہو یا "انتظار حسین کا فن متحرک ذہن کا سیال سفر نیز" اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" یا "اسلوبیات اقبال : نظریۂ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں" یا "نظیر اکبر آبادی : تہذیبی دیدباز" یا "اسلوبیاتِ انیس" یا "اسلوبیاتِ میر" خاکسار نے کبھی کسی فن پارے سے مجرّد بحث نہیں کی، بلکہ میر، انیس، نظیر، اقبال، بیدی، یا انتظار حسین کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں گفتگو کی ہے، اور شاعر یا مصنف کی تخلیقی انفرادیت یا اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش کی ہے۔ اگر کہیں انفرادی فن پارے کے تجزیے کی بحث آئی بھی ہے، تو وہ یا تو ادبی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے لسانی امتیازات کے ضمن میں ہے، یا پھر کسی ادبی مسئلے کو واضح کرنے کے لیے اسلوبیاتی تجزیے سے مدد لی ہے، جیسا کہ پریم چند کے فن میں IRONY کا عنصر" یا "نیا افسانہ : علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر" والے مضمون میں کیا گیا ہے۔ اتنی بات ظاہر ہے کہ کسی فن پارے کا مجرّد اسلوبیاتی تجزیہ کرنا جتنا آسان ہے، فن پارے یا فن پاروں کو مصنف یا شاعر کی پوری تخلیقی شخصیت سے جوڑنا اور انفرادی لسانی امتیازات کی نشاندہی کرنا یا کسی صنف یا عہد کے تناظر میں ان کا تجزیہ کرنا اتنا ہی مشکل اور صبر آزما کام ہے۔ خاکسار نے جو بھی برا بھلا کام کیا ہے، وہ اسی نوعیت کا ہے۔ یہ بنیادی فرق ہے اور اس تنقیدی فرق کو چونکہ بالعموم محسوس نہیں کیا جاتا، اور ساری لسانی تنقید کو ایک ہی لاٹھی سے ہانک دیا جاتا ہے، اس لیے اس کی وضاحت ضروری تھی۔

دوسرا اہم فرق یہ ہے کہ جہاں دوسروں نے زیادہ تر شاعری کی تنقید سے سروکار رکھا، خاکسار نے فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیات سے کام لیا ہے اور اس کے جو بھی اچھے برے نمونے پیش کیے ہیں، وہ سب کے سامنے ہیں۔

تیسری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ صوتیات سے مدد لی ہے، لیکن صرف صوتی سطح پر تکیہ نہیں کیا، بلکہ لفظیاتی اور نحویاتی سطحوں سے بھی مدد لی ہے۔ "ذاکر صاحب کی نثر" اور

"خواجہ حسن نظامی" والے مضامین سے قطع نظر "اسلوبیاتِ اقبال" اور "اسلوبیاتِ میر" کے تجزیات میں ساری بحث ہی لفظیاتی اور نحویاتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ نتائج سامنے نہ آتے جو اخذ کیے گئے ہیں۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ بعض تجزیے بلاشبہ انتہائی تکنیکی پیش کیے ہیں (مثلاً "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" یا "اسلوبیاتِ انیس") لیکن یہ خاکسار کا عام انداز نہیں ہے۔ چند تکنیکی تجزیے اس لیے ضروری تھے کہ یہ ثابت کیا جا سکے کہ تنقید کو جو موضوعی اور ذہنی عمل ہے، سائنسی معروضی بنیادوں پر استوار کیا جا سکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ تجزیے عام قارئین کے لیے نہیں تھے۔ لیکن یہ تجزیے عمداً کیے گئے تھے اور ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا تھا۔

بالعموم خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی وجہ سے بھی ہے۔ فکشن پر تنقید کے علاوہ اس نوع کی نسبتاً تفصیلی مثال "اسلوبیاتِ میر" والا مقالہ ہے جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میرا عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو ملا کر بات کرنے کا ہے۔ "اسلوبیاتِ میر" میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں، اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، صرفی بھی، اور صوتیاتی بھی۔ لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں سطح پر ظاہر ہوا بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گرانبار نہیں ہوتا، اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ میں اسی کو "جامع اسلوبیات" کہتا ہوں یعنی ادبی مطالعے میں میرا ذہنی ردِعمل (RESPONSE) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، مجموعی طور پر بیک وقت کارگر رہتے ہیں، اور اگر کسی نکتے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک لسانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی ردِعمل کُلّی ہوتا ہے جزوی نہیں۔ اور کسی ایک سطح کو الگ کرنا ضروری بھی ہو تو اس عمل کے دوران بہرحال یہ احساس حاوی رہتا ہے کہ سطحوں کا الگ کرنا مبحث کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہے ورنہ بذاتہٖ یہ ایک مصنوعی عمل ہے،

"خواجہ حسن نظامی" والے مضامین سے قطع نظر "اسلوبیاتِ اقبال" اور "اسلوبیاتِ میر" کے تجزیات میں ساری بحث ہی لفظیاتی اور نحویاتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ نتائج سامنے نہ آتے جو اخذ کیے گئے ہیں۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ بعض تجزیے بلاشبہ انتہائی تکنیکی پیش کیے ہیں (مثلاً "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" یا "اسلوبیاتِ انیس") لیکن یہ خاکسار کا عام انداز نہیں ہے۔ چند تکنیکی تجزیے اس لیے ضروری تھے کہ یہ ثابت کیا جا سکے کہ تنقید کو جو موضوعی اور ذہنی عمل ہے، سائنسی معروضی بنیادوں پر استوار کیا جا سکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ تجزیے عام قارئین کے لیے نہیں تھے۔ لیکن یہ تجزیے عمداً کیے گئے تھے اور ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا تھا۔

بالعموم خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی وجہ سے بھی ہے۔ فکشن پر تنقید کے علاوہ اس نوع کی نسبتاً تفصیلی مثال "اسلوبیاتِ میر" والا مقالہ ہے جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میرا عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو ملا کر بات کرنے کا ہے۔ "اسلوبیاتِ میر" میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں، اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، صرفی بھی، اور صوتیاتی بھی۔ لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں سطح پر ظاہر ہوا بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گرانبار نہیں ہوتا، اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ میں اسی کو "جامع اسلوبیات" کہتا ہوں یعنی ادبی مطالعے میں میرا ذہنی ردِعمل (RESPONSE) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، مجموعی طور پر بیک وقت کارگر رہتے ہیں، اور اگر کسی نکتے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک لسانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی ردِعمل کُلّی ہوتا ہے جزوی نہیں۔ اور کسی ایک سطح کو الگ کرنا ضروری بھی ہو تو اس عمل کے دوران بہرحال یہ احساس حاوی رہتا ہے کہ سطحوں کا الگ کرنا مبحث کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہے ورنہ بذاتہ یہ ایک مصنوعی عمل ہے،

اور ہر سطح یعنی جُز اپنی کُل کے ساتھ مل کر لسانی وحدت بناتا ہے اور ترسیلِ خطِ معنی میں کارگر ہوتا ہے۔ گویا اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے، کُل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جاسکتی ہے۔ اس لیے کہ تاثراتی اور جمالیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجزیاتی سائنسی معروضی بنیاد عطا کرسکتی ہے۔ واضح تکنیکی تجزیوں کا جواز فقط اتنا ہے کہ ان سے تنقیدی نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن اگر اسلوبیات کا جوہر ذہن میں جاگزیں ہوگیا ہے تو غیر تکنیکی تجزیہ متن کی قرأت کے دوران ذہن و شعور میں احساس کی رَو کے ساتھ ساتھ چلتا ہے، اور میں اسی کو "جامع اسلوبیات" کہتا ہوں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مجھے اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کُلّی معنیاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلنے میں ساختیات سے بھی مدد ملتی ہے، جس کی کھُلی ہوئی مثالیں "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" یا "فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام" یا فکشن پر خاکسار کے مضامین میں مل جائیں گی۔ لیکن ساختیات ایک الگ موضوع ہے اور اس کو کسی دوسرے وقت کے لیے اُٹھا رکھا جاتا ہے۔

---

*جہاں تک مصادر کا تعلق ہے، اسلوبیات پر انگریزی اور فرانسیسی میں سینکڑوں مضامین اور کتابیں ہیں۔ ان میں لسانیات کے ماہرین کی تصانیف بھی ہیں اور ادبی نقادوں کی بھی۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سیمینار اور کانفرنسیں بھی منعقد ہوچکی ہیں جن کی رودادوں میں وہ اہم مقالات بھی ملیں گے جنھوں نے ان مباحث کو آگے بڑھانے میں اور اسلوبیات کو ایک ضابطۂ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ذیل کے مجموعہ ہائے مضامین اس بارے میں کتبِ حوالہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ اسلوبیات کو جاننے کے لیے ان سے اور اوپر جن کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے، ان سے رجوع کرنا نہایت ضروری ہے:

1. THOMAS A. SEBEOK, ED.,STYLE IN LANGUAGE, 1960.
2. ROGER FOWLER, ED.,ESSAYS ON STYLE AND LANGUAGE,1966.
3. GLEN A.LOVE,AND MICHAEL PAYNE, EDS., CONTEMPORARY ESSAYS ON STYLE, 1969.

4. DONALD C. FREEMAN, ED., LINGUISTICS AND LITERARY STYLE, 1970.
5. SEYMOUR CHATMAN, ED., LITERARY STYLE: A SYMPOSIUM, 1971.
6. HOWARD S. BABB, ED., EASSAYS IN STYLISTIC ANALYSIS, 1972.

اسلوبیات پر بعض تعارفی کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، ان میں سے میرے نزدیک ذیل کی کتابیں اہم ہیں :

1. EPSTEIN, E.L., LANGUAGE AND STYLE, LONDON, 1978.
2. ENKVIST, SPENCER, AND GREGORY, LINGUISTICS AND STYLE, OXFORD, 1964.
3. WIDDOWSON, H.G., STYLISTICS AND THE TEACHING OF LITERATURE, LONDON, 1988.
4. CHAPMAN, RAYMOND, LINGUISTICS AND LITERATURE, LONDON, 1975.
5. ENKVIST, N.E., LINGUISTIC STYLISTICS, HAGUE, 1973.
6. HOUGH, G., STYLE AND STYLISTICS, LONDON, 1969.

اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے خبری کی وجہ سے ہے۔ اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی ہیئت پسندوں RUSSIAN FORMALISTS نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے، اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرینِ لسانیات بھی پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومان جیکب سن، لیو سپٹزر، مائیکل رفاطیر، سٹیفن المان، اور رچرڈ اوہمان کے ہیں۔ ان کے اور دوسرے بہت سے اہم لکھنے والوں کے مقالات اور مباحث ان کتابوں میں دیکھے جا سکتے ہیں جن کا ذکر اس مضمون میں کیا گیا

(۱۹۸۸ء)

اُسلوبیاتِ میر

۱

دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا از سعادت خاں ناصر لکھنوی (۱۲۶۱ھ) سے روایت ہے
"ایک دن سراج الدین علی خان آرزو نے جو کہ میر تقی میر کے سوتیلے ماموں تھے کہا کہ آج میرزا رفیع سودا آئے اور یہ مطلع نہایت مباہات کے ساتھ پڑھ گئے:

چمن میں صبح جو اوس جنگجو کا نام لیا
صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا

میر نے اوس کو سُن کر بدیہہ یہ مطلع پڑھا:

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو اپنے تھام تھام لیا

خانِ آرزو فرطِ خوشی سے اوچھل پڑے اور کہا خدا چشمِ بد سے محفوظ رکھے"۔ یہ غزل دیوانِ اوّل میں سات شعر کی موجود ہے۔ البتہ دوسرا مصرع یوں ہے/ دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا/۔ حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں میر کے جس شعر سے سب سے پہلے ۔۔۔ث کی ہے وہ یہی مطلع ہے اور لکھا ہے "ایسے دھیمے الفاظ میں وہی لوگ جوش

کو قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی چھُری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحبِ ذوق ہیں۔"

ذکرِ میر میں میر نے صراحت کی ہے "جو لوگ درویش (والد) کی زندگی میں میری خاکِ پا کو سُرمہ سمجھ کر آنکھوں میں لگاتے تھے، اب انھوں نے یکبارگی مجھ سے آنکھیں چُرا لیں ناچار پھر دہلی گیا اور اپنے بڑے بھائی کے ماموں سراج الدین علی خانِ آرزو کا منّت پذیر ہوا۔" مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ اس وقت میر کی عمر کوئی پندرہ برس ہوگی۔ میر نے لکھا ہے کہ "جب میں کسی قابل ہوا تو سوتیلے بڑے بھائی کا خط پہنچا۔ "میر محمد تقی فتنۂ روزگار ہے ہرگز اس کی تربیت میں سعی نہ کی جائے وہ عزیز (سراج الدین علی خانِ آرزو) واقعی دنیادار شخص تھا اپنے بھانجے کے لکھنے پر میرے در پے ہوگیا ... میرے ساتھ ان کا سلوک ایسا تھا جیسا کسی دشمن سے ہوتا ہے اگر ان کی تفصیل بیان کروں تو ایک دفتر ہو جائے۔" گویا میر کچھ ہی مدت کے بعد خانِ آرزو سے الگ ہو گئے۔

ذکرِ میر اور نکات الشعرا کے بیانات سے ظاہر ہے کہ تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا کی سودا کے مطلع پر مطلع کہنے کی روایت شروع جوانی کی ہے جب میر کی عمر پندرہ سترہ برس سے زیادہ نہ ہوگی۔ یہی زمانہ میر کے جوشِ وحشت کا بھی ہے جب انھیں اس قدر رنج اور تکلیف پہنچی کہ ان کی حالت جنون کی سی ہوگئی۔ میر اور سودا کی عمروں میں جو فرق ہے اس کے پیشِ نظر اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ میر جب شعر کہنا شروع کر رہے تھے اس وقت سودا شہرت کے درجے پر فائز ہو چکے تھے۔ (سودا ۱۷۱۳ء - ۱۷۸۰ء میر تقی میر ۱۷۲۲ء - ۱۸۱۰ء)۔ میر نے طویل عمر پائی، ان کی استادی کا لوہا سب نے مانا اور ان کے شاعرِ دل پذیر اور سخن سنجِ بے نظیر ہونے کا اعتراف بھی سب نے کیا لیکن میر کی تمام زندگی پر سودا کی شہرت کا سایہ برابر لہراتا رہا ہے!۔ اکثر تذکرہ نگاروں

نے بشمول تذکرۂ ہندی (مصحفی) گلشنِ ہند (میرزا علی لطف) اور گلشنِ بے خار (مصطفیٰ خاں شیفتہ) سودا سے میر کا موازنہ کرتے ہوئے میر کے بارے میں اعتذار کا لہجہ اختیار کیا:

"اکثرے درفنِ ریختہ او را در پایۂ مرزا رفیع سودا گرفتہ اند و اکثر در غزل و مثنوی بہتر از مرزا قیاس می کنند و مرزا را در ہجو و قصیدہ بر او فضیلت می دہند۔ غرض ہر چہ ہست استادی ریختہ برو مسلم است۔" (تذکرۂ ہندی)

"سچ تو یہ ہے کہ نظمِ غزل میں ید بیضا رکھتا ہے۔ قصیدہ تو ختم میرزا محمد رفیع سودا پر ہوا، ہاں طرز مثنوی کی بھی ان کی خوب ہے۔" (گلشنِ ہند)

"پست و بلند کہ در کلامش بینی و رطب و یابس کہ در ابیاتش بنگری نظر نہ کنی واز نظرش نیفگنی" (گلشنِ بے خار)

منفرد لہجے کی شناخت

اس تناظر میں میر کے مندرجہ بالا مطلع کو دیکھیے تو ایک دل چسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ شروع ہی سے میر کا مزاج اپنے پیشروؤں سے بالکل مختلف تھا۔ ان کا جوہرِ ذاتی اس نوع کا تھا اور تخلیقی اُپج ایسی زبردست تھی کہ شروع جوانی ہی سے میر اپنے عہد کے مزاج سے ہٹ کر شعر کہہ سکتے تھے اور اپنی طرزِ گفتار اور انفرادی لہجے کا انھیں شدید احساس بھی تھا ورنہ سودا جیسے مسلم الثبوت شاعر کے مطلع پر بدیہہ مطلع کہنے کی ہمت کیونکر کرتے۔ نوجوانی کی اس ایک بیت سے کئی ایسے عناصر کی نشاندہی کی جا سکتی ہے جو بعد میں میر کے شعری اسلوب اور طرزِ گفتار کی شناخت بن گئے۔ سودا کا مطلع معمولی نہیں۔ چمن، صبا، صبح، تیغ، آبِ رواں میں معنوی اور صوتی نسبتیں ہیں نیز جنگجو کی رعایت سے صبا کا آبِ رواں سے تیغ کا کام لینا بھی خالی از لطف نہیں لیکن میر کے مطلع میں دل کو چھو لینے والی جو کیفیت ہے، سودا کا مطلع اس سے خالی ہے۔ کیوں؟

شعر میں معنویت، تصویریت، کیفیت سب لفظوں ہی کے ذریعے پیدا ہوتی ہے اور زبان کا تخلیقی استعمال ہی شاعر کی اُپج، فطری جوہر، جوشِ جذبات اور زورِ تخیل کی بنیادی کلید فراہم کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو اس مطلع میں میر کی فطری افتاد نے ان کے لہجے کو کس طرح یکلخت سودا سے الگ کر دیا ہے۔ اسلوبیات کی معمولی مدد سے جس کا نام آتے ہی کمر میں تکیے لگا کر انشا پردازی کرنے والے نام نہاد نقادوں کی نیندیں اُچاٹ ہو جاتی ہیں، اس بارے میں کیسی مدد مل سکتی ہے۔ سودا کے شعر میں چمن، صبح، جنگجو، صبا، تیغ، آب، کام، کیا ہیں؟ یہ سب اسم ہیں۔ پورا مصرع سات اسما کا مجموعہ ہے۔ اب میر کا مطلع دیکھیے۔ علاوہ لفظ نام کے جو دونوں شعروں میں مشترک ہے، سارے شعر میں صرف ایک اسم ہے، دلِ ستم زدہ، اور شعر کا پورا معنیاتی نظام اس ایک اسم کے گرد گھومتا ہے۔ اس سے معنی کی ترسیل اور کیفیت پیدا کرنے میں جو مدد ملتی ہے اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ بادی النظر میں محسوس یہی ہوتا ہے کہ میر نے بول چال کی زبان استعمال کی ہے اور اس کا اعادہ ہماری میریات کی پوری تنقیدی روایت میں ہوتا رہا ہے حالانکہ اس سے زیادہ غلط بات میر کے اسلوبِ شعر کے بارے میں کہی ہی نہیں جا سکتی اور اس سے بحث آگے آئے گی کہ میر کی زبان محض بول چال کی زبان نہیں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ میر کا صرفی اور نحوی ڈھانچہ عام اردو کا ہے۔ لیکن لفظوں کے سُر الگ ہیں۔ متعدد اسلوبیاتی امتیازات کے باعث میر کا لہجہ ایسی شدید انفرادیت رکھتا ہے کہ میر کا شعر پڑھتے یا سنتے ہی فوراً محسوس ہوتا ہے کہ یہ لہجہ دوسروں سے الگ ہے۔

رفتہ رفتہ میر کی آواز پورے عہد پر چھا جاتی ہے۔ میر کا یہ دعویٰ غلط نہیں:

اگرچہ گوشہ نشیں ہوں میں شاعروں میں میر
پہ میرے شور نے روئے زمیں تمام لیا

دیکھتے ہی دیکھتے شعرِ میر نے زمانے کا مذاق بدل کر رکھ دیا۔ سودا کی اہمیت اپنی جگہ قائم رہی لیکن مقبولیت میں میر کہاں سے کہاں نکل گئے۔ سید عبداللہ نے اشارہ کیا ہے کہ سودا کے ایک شاگرد نے اپنے ایک قصیدے میں شکایت کی ہے کہ جو شاعر ظہوری اور نظیری کے انداز میں شعر لکھتا ہے، لوگ اس پر ایسے شاعر کو ترجیح دے رہے ہیں جو لہجۂ عام میں شعر کہتا ہے:

جو ایسی زباں میں ہو غزل اس کو کہیں بد
اور لہجے میں ہو عام کے سو پائے وہ توقیر

یعنی نظیری اور ظہوری کے لہجے میں غزل کو (اس انداز کو جسے سودا نے اپنایا ہے) اب بُرا سمجھا جانے لگا اور لہجۂ عام کی شاعری (یعنی میر کے انداز) کی قدر بڑھ گئی ہے۔ میر کا سب سے بڑا اعجاز یہی ہے کہ فوری احساس یہی ہوتا ہے کہ وہ لہجۂ عام کے شاعر ہیں حالانکہ یہ نظر کا دھوکا ہے، اور یہ سلسلہ دو صدیوں سے چل رہا ہے۔ اصلاً میر کا آرٹ فریبِ نظر کی کیفیت رکھتا ہے۔ اس کا کمال یہی ہے کہ اس آرٹ پر آرٹ کا شائبہ نہیں ہوتا یعنی سادگی کے ساتھ میر کی پُرکاری اس درجہ تہ نشیں ہے کہ بظاہر سادہ ہی سادہ معلوم ہوتی ہے۔ حالانکہ میر نے بار بار تنبیہہ کی ہے:

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے
ہمیں تو لگے ہے وہ عیار سا

میر بار بار دعویٰ کرتے ہیں اگرچہ ان کو گفتگو عوام سے ہے لیکن ان کے شعر خواص پسند ہیں۔ عوام سے گفتگو ایک نوزائیدہ زبان کے اپنے آپ میں آنے کا ثبوت تھا لیکن اشعار کا خواص پسند ہونا ادائے خیال، لطفِ بیان اور حسن کاری کے ان تمام تقاضوں کو پورا کیے بغیر ممکن نہیں تھا جو غزل کی صدیوں کی شعری روایت کا حصہ بن چکے تھے۔ یعنی بغیر شدید نوعیت کی پُرکاری کے خواص کی پسندیدگی کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔

نکاتُ الشعرا کی بحث اور "انداز"

میر نے بھی قائم کی طرح کئی جگہ اس کا تذکرہ کیا ہے کہ معشوق جو اپنا تھا باشندہ دکن کا تھا۔ اردو اس وقت ایک کچی پکی اَن گھڑ زبان تھی جس کے بنانے اور نکھار نے میں میر اور ان کے معاصرین نے زبردست کردار ادا کیا۔ اس وقت زبان کئی سمتوں میں سفر کر سکتی تھی۔ تذکرۂ نکات الشعرا کی بحث سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کو اردو کی ان وسعتوں اور بعض ابتدائی معذوریوں کا پورا اندازہ تھا۔ انھوں نے نکات الشعرا میں ریختے کی چھ قسمیں بیان کی ہیں۔ اوّل ایک مصرع فارسی اور ایک مصرع ہندی جس کی مثال امیر خسرو کے قطعے سے دی ہے۔ دوم آدھا مصرع ہندی اور آدھا فارسی اس کی مثال میر معز کے شعر سے دی ہے۔ سوم حرف وفعل فارسی میں لائے جائیں اسے میر نے قبیح قرار دیا ہے۔ پنجم ایہام کہ شاعرانِ سلف میں اس کا رواج تھا اب اس صنعت کی طرف توجہ کم ہے جب تک نہایت شستگی کے ساتھ نظم نہ ہو۔ چوتھی اور چھٹی شق کی ذیل میں میر نے جو کچھ کہا ہے وہ ان کے لہجے کو سمجھنے کے لیے کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ چوتھی قسم ترکیبوں کے استعمال کے بارے میں ہے۔ میر کا کہنا ہے کہ "جو ترکیبیں زبانِ ریختہ کے موافق ہیں، ان کا صَرف جائز ہے۔ اس کی تمیز غیر شاعر نہیں کر سکتا۔ جو تراکیب نامانوس ہیں ریختے کے لیے معیوب ہیں۔ اس کی شناخت سلیقۂ شاعر پر موقوف ہے۔ فقیر کا مسلک یہی ہے۔" (اردو ترجمہ) چھٹی شق کی ذیل میں میر تقی میر نے "انداز" کی وضاحت کی ہے اور لکھا ہے "اسے ہم لوگوں نے اختیار کیا ہے جو تمام صنائع پر محیط ہے، تجنیس، ترصیع، تشبیہ، گفتگو کی صفائی، فصاحت، بلاغت، ادا بندی، خیال وغیرہ یہ سب اسی ضمن میں آتے ہیں۔ فقیر بھی اسی وتیرے سے خوش ہے۔" (اردو ترجمہ) میر نے مزید وضاحت کی ہے "جو شخص اس

فن میں طرزِ خاص کا مالک ہے میرا مطلب سمجھتا ہے۔ عوام سے مجھ کو سروکار نہیں۔ احباب کے لیے میرا قول سند ہے ہر شخص کے لیے نہیں کیونکہ میدانِ سخن وسیع ہے اور چمنستانِ ظہور کا تلون آشکار ہے" (اردو ترجمہ) چنانچہ چوتھی اور چھٹی شق سے ظاہر ہے کہ میر صرف ان فارسی ترکیبوں کا صَرف جائز سمجھتے تھے جو زبانِ ریختہ کے موافق ہوں اور اس کی شناخت کے لیے انھوں نے سلیقۂ شاعر کو ضروری قرار دیا۔ نیز اس "انداز" کو جو تمام صنائع پر محیط ہے میر نے اپنا طرزِ خاص کہا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ میریات کی تنقیدی بحث میں اس پہلو کو سب سے زیادہ نظر انداز کیا گیا۔ میر کو خدائے سخن تو سب نے تسلیم کیا، ان کی بارگاہِ عظمت میں سر بھی سب نے جھکایا، اور ان کی شہرت کا ڈنکا بھی بجتا رہا، لیکن میر کی تنقیدی بازیافت کی راہ میں حالی، مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی نے جو بنیادی اقدام کیے، اگرچہ مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی دونوں کے پیشِ نظر نکات الشعرا کا یہ بیان تھا، تاہم اردو کی ابتدائی تنقید محمد حسین آزاد کی اس مغالطہ آمیز رائے سے دھوکا کھاتی رہی۔ "انھوں نے جس قدر فصاحت اور صفائی پیدا کی اتنا ہی بلاغت کو کم کیا"۔ یوں میر کی سادگی نظروں میں رہی اور میر کے کمال کی دوسری جہات پوری طرح زیرِ بحث نہیں آئیں بالخصوص وہ چیز جسے میر نے "انداز" سے تعبیر کیا تھا جو صرف لفظوں کی سادگی، سلاست، صفائی، گھلاوٹ سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ کسی حد تک اس کی ضد تھی۔ سید عبداللہ نے میر کے "انداز" سے بحث کی لیکن انھوں نے بھی اصرار سادگی ہی پر کیا۔

اس میں شک نہیں کہ اثر لکھنوی نے میر کے بعض اشعار کا بہت اچھا معنوی تجزیہ کیا۔ انھیں میر سے سچی عقیدت تھی لیکن ان کی معنوی وضاحتیں تجزیے سے زیادہ کیفیات کا اظہار ہیں۔ بہت زور مارتے ہیں تو ان کی تان ایسے بیانات پر ٹوٹتی ہے:

"میر کے یہاں عجیب و غریب سلاست و روانی ہے، درد و خستگی ہے۔ اور بس"

اس میں شبہ نہیں یہ سب باتیں اپنی جگہ صحیح ہیں۔ میر کے یہاں سادگی، سلاست، درد و خستگی بھی ہے، ان کے اکثر اشعار سہلِ ممتنع بھی ہیں، لیکن بات صرف اتنی نہیں۔ اسلوبِ میر کی اور جہتیں بھی ہیں اور جب تک ان سب کو نظر میں نہ رکھا جائے میر کے "انداز" کی تصویر مکمل نہیں ہوتی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر اردو کے پہلے بڑے شاعر ہیں جن کے یہاں اردو کی جتنی شانیں، جتنے ذیلی اسالیب اور جتنی لسانی جہات ملتی ہیں اتنی بعد کے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتیں۔ غالب اور اقبال کی عظمت مسلّم، لیکن غالب یا اقبال کے شعری اسالیب میں اتنا لسانی تنوع نہیں ہے۔ تاریخ کے مختلف لمحات میں رائج ہونے والے مختلف اسالیب کے مختلف دھاروں کے باہم موج زن ہونے سے جو کیفیت میر کے یہاں پیدا ہوتی ہے، بعد میں وہ کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ اقبال کے شعری اور معنیاتی اسلوب کا جو رشتہ غالب سے ہے وہی رشتہ غالب کے شعری اسلوب کا میر سے ہے۔ غالب کی بہار ایجادی بیدل اپنی جگہ پر لیکن مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر سید عبداللہ نے صحیح وضاحت کی ہے کہ غالب کے شعری اسلوب کے اکثر حوالے میر سے نکلتے ہیں۔ میر کے یہاں شعری زبان کی وہ کیفیت بھی موجود ہے جو گنجینۂ معنی کی طلسم کاری سے عبارت ہے جسے غالب نے منتہاے کمال کو پہنچا دیا اور علاوہ اس کے میر کے یہاں دوسری شانیں بھی ہیں۔ میر کی پہچان بالعموم سادگی اور سلاست والی شان سے ہوتی رہی ہے جو تصویر کا صرف ایک رُخ ہے۔ میر کی زبان کا سب سے بھرپور تجزیہ وحید الدین سلیم نے کیا تھا۔ یہ تجزیہ گرامر کی حد تک جامع ہی نہیں مانع بھی ہے۔ ان کا یہ مضمون اس حد تک SEMINAL ثابت ہوا کہ بعد میں میر کی زبان کی ساری بحثیں اسی سے متاثر رہیں۔ لیکن یہ تجزیہ صرف لفظی اور صَرفی نوعیت کا ہے۔ لفظیات اور صَرفیات کے امتیازات کس طرح شعر کا حصّہ بنتے ہیں اور میر کے یہاں ان سے کیا جادو پیدا ہوتا ہے، یا

میر کے یہاں اندازِ شعر کی تشکیل میں ان عوامل کی کارفرمائی کیونکر ہوتی ہے، اس کا تذکرہ انھوں نے نہیں کیا اور شاید اس لیے بھی نہیں کیا کہ ان کے زمانے میں زبان کے تجزیے کے جو محدود تصورات تھے، وہ ان سے آگے دیکھ بھی نہیں سکتے تھے۔

بنیادی اُسلوبیاتی امتیازات

اندازِ میر کی بحث میں یہ بات خاطرنشان رہنی چاہیے کہ کسی ایک مثال یا ایک طرح کی مثالوں سے میر کے انداز کو سمجھنا سطحیت کو راہ دینا ہے۔ ایسی کوئی کوشش یک طرفہ، ادھوری، اور یک رُخی ہوگی۔ چنانچہ اس کے لیے ایک طرف نہیں بلکہ بیک وقت کئی اطراف میں دیکھنا ضروری ہے۔ کچھ باتیں تجزیے اور وضاحت کی زد میں آتی ہیں اور کچھ نہیں بھی آتیں۔ تاہم منطقی زبان کی یہ کمزوری ہے کہ جب بحث کی جائے گی تو SERIAL ہوگی۔ لیکن یاد رہے کہ اسلوبیاتی امتیازات ہرگز SERIAL نہیں ہوتے۔ یہ پرت در پرت بیک وقت وارد ہوتے ہیں اور اس حد تک باہم دگر مربوط ہوتے ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اور یہ تخلیقی عمل کے منافی بھی ہے تاہم بحثِ شعر میں یہ عمل ناگزیر ہے۔ یہاں پہلے میر اور غالب کی ایک ایک ہم طرح غزل کو لیا جاتا ہے۔ مزید گفتگو اس کے بعد ہوگی:

اُلٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا
عہدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا
حرف نہیں جاں بخشی میں اس کی، خوبی اپنی قسمت کی
ہم سے جو پہلے کہہ بھیجا سو مرنے کا پیغام کیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا
کس کا کعبہ، کیسا قبلہ، کون حرم ہے، کیا احرام
کوچے کے اس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام کیا
شیخ جو ہے مسجد میں ننگا، رات کو تھا میخانے میں
جُبّہ، خرقہ، کرتا، ٹوپی، مستی میں انعام کیا
یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا
صبحِ چمن میں اس کو کہیں تکلیفِ ہوا لے آئی تھی
رُخ سے گُل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا
ساعدِ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیالِ خام کیا
ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی
سحر کیا، اعجاز کیا، جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا
میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا
رشتۂ چاکِ جیبِ دریدہ صرفِ قماشِ دام کیا
عکسِ رخِ افروختہ تھا تصویر بہ پشتِ آئینہ
شوخ نے وقتِ حسن طرازی تمکیں سے آرام کیا

ساقی نے از بہرِ گریباں چاکیِ موجِ بادۂ ناب
تارِ نگاہِ سوزنِ مینا رشتۂ خطِ جام کیا
مہر بجائے نامہ لگائی بر لبِ پیکِ نامہ رساں
قاتلِ تمکیں سنج نے یوں خاموشی کا پیغام کیا
شامِ فراقِ یار میں جوشِ خیرہ سری سے ہم نے اسدؔ
ماہ کو در تسبیح کواکب جائے نشینِ امام کیا

میر کی غزل ان کی ابتدائی غزلوں میں ہے اور دیوانِ اوّل میں شامل ہے۔ اس میں کُل پندرہ شعر ہیں جن میں سے صرف گیارہ کو یہاں نقل کیا گیا ہے۔ غالب کی غزل بھی ابتدائی دور سے متعلق ہے اور نسخۂ حمیدیہ میں ملتی ہے۔ ان غزلوں کا موازنہ کرتے ہوئے سیّد عبداللہ نے لکھا ہے "ان مماثل غزلوں میں ایک آدھ شعر کے سوا مضمون اور اسلوب کی کوئی مشابہت نظر نہیں آتی۔ بظاہر یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب اس غزل کی رواں دواں اور پُر جوش و پُر ترنم بحر سے محظوظ ہوئے مگر اس دل بستگی کے باوجود میر کے سب قوافی غالب سے نبھ نہیں سکے۔ غزل کو پانچ اشعار تک پہنچا کر ختم کر دیا ہے۔ میر کی پُر تاثیر غزل کے مقابلے میں غالب کی یہ غزل محض چند رنگین الفاظ کا مجموعہ ہے مگر اس سے صاف صاف ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر کی فطرت اپنے لیے کسی مقامِ بلند کی تلاش میں پیچ و تاب کھا رہی ہے اور کسی روشن مستقبل کے لیے آمادہ ہو رہی ہے" (نقدِ میر ۱۸۲)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ دونوں غزلیں اپنے اپنے اسلوب کی نمائندہ ہیں۔ غالب کے مطلع میں اسما اور اسمائے صفات نو ہیں: وحشی، صیاد، رم خوردوں، رشتہ، چاک، جیب، دریدہ، قماش، دام۔ میر کے یہاں کیا ہے؟ پہلے مصرع میں تدبیریں اور دوا اور دوسرے میں بیماریِ دل اور ان کی ساخت یوں ہے، تدبیروں کا اُلٹا ہو جانا' دوا کا کام نہ کرنا اور بالآخر بیماریِ دل کا کام تمام کرنا۔ آپ نے دیکھا شعر میں صرف تین اسما ہیں

اور تین نحوی اکائیاں ہیں اور ہر ایک کی تکمیل فعل سے ہوتی ہے۔ ان تینوں افعال کو "دیکھا" کے صَرف سے جو بجائے خود ایک فعلیہ اکائی ہے شاعر نے بیماریِ دل کے آخر کام تمام کرنے کی معنویت کو پوری طرح راسخ کر دیا۔ غالب کے یہاں دوسرے شعر میں بھی دس اسما ہیں، جبکہ میر کے یہاں ان کی تعداد بہت کم ہے۔ بالعموم شعر کے دو مصرعوں میں دو نحوی واحدے ہوتے ہیں یا اگر ایک مصرع دوسرے سے نحوی اعتبار سے جڑا ہوا ہو تو ایک ہی نحوی سلسلہ جاری رہتا ہے۔ میر کے یہاں ایسا نہیں، طویل بحر کی اس غزل میں تین تین چار چار نحوی ٹکڑے ملیں گے: اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں / کچھ نہ دوا نے کام کیا / دیکھا / اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا / اسی طرح / عہدِ جوانی رو رو کاٹا / پیری میں لیں آنکھیں موند / یعنی رات بہت تھے جاگے / صبح ہوئی آرام کیا /۔ یہ پہلا خطِ امتیاز ہے جو میر اور غالب کے اسالیب کے بیچ کھینچا جا سکتا ہے یعنی میر کی زبان میں اسما یا اسمائے صفت کی بھرمار نہیں۔

دوسرے یہ کہ میر کے یہاں طویل بحروں میں بھی چھوٹے چھوٹے نحوی واحدے ہیں جو معنیاتی NODES کی طرح کام کرتے ہیں اور فوری ترسیلِ جذبات یا تاثیر میں مدد بہم پہنچاتے ہیں۔

تیسرے اسما کی قلت و کثرت سے مضاف اور مضاف الیہ کا رشتہ اور اضافت کا کردار بھی متاثر ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ سامنے کی بات ہے لیکن غیر اہم نہیں ہے۔ غالب کا ہر ہر شعر اس کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

چوتھے یہ کہ اسلوبِ میر میں اُلٹی ہو گئیں، رو رو کاٹا، آنکھیں موند، ہاتھ میں لا کے چھوڑ دیے، بھولے اس کے قول و قسم پر، وحشت کھوئی، قشقہ کھینچا، سے صاف ظاہر ہے کہ میر کی زبان اپنی طاقت دھرتی کی گہرائیوں میں پیوست پراکرتوں کی جڑوں سے بھی حاصل کر رہی ہے۔ غالب کی زیرِ نظر غزل میں ایک بھی معکوسی یا ہکار آواز نہیں آئی۔ کیوں؟ کیا

اس سے اردو زبان کے صرف ایک رُخ کی تصویر سامنے نہیں آتی ؟ یہ بات نہیں ہے کہ غالب کی ساری شاعری میں ایسی امتیازی آوازیں نہیں آتیں، آتی ہیں لیکن کم کم۔ میر کے یہاں ان کا عمل دخل فطری ہے جسے اردو کے اردو پن یا ٹھیٹھ پن سے تعبیر کیا جا سکتا ہے. لیکن یہ اسلوب میر کا صرف ایک وسیلہ ہے۔ میر جس طرح فطری زبان کو شعری زبان کے درجے تک لے آتے ہیں اور اسے شعر میں کھپاتے ہیں، وہ الگ بات ہے۔

پانچویں یہ کہ میر کے یہاں مصوتوں کا استعمال اور بالخصوص طویل مصوتوں کا استعمال دوسرے صاحبِ اسلوب شعرا کی بہ نسبت زیادہ ہے۔ میر کے یہاں قوتِ پرواز بھی ہے اور گم شدگی، سپردگی، اور حیرت و استعجاب کی کیفیتیں بھی لیکن زبان کے معاملے میں دھرتی سے ان کا رشتہ کہیں نہیں ٹوٹتا۔ موسیقی کے نظام کی طرح ہمارے عروضی نظام میں بھی یہ گنجائش ہے کہ زمانی وقفے تو مقرر ہیں لیکن آوازیں مقرر نہیں۔ چنانچہ مصوتوں کی تعداد فنکار کی تخلیقی قوت کے زیرِ اثر گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔ اس سے بحروں کے صَرف میں شاعر کی انفرادی شان اور انفرادی ترنم پیدا ہوتا ہے۔ ہمارے عروضی نظام کی بنیاد حرف پر ہے۔ یہ مصمتوں اور طویل مصوتوں میں فرق نہیں کرتا۔ چنانچہ ہر بڑے شاعر کے یہاں ان کے صَرف کی شان الگ ہی ملے گی۔ اس کا ثبوت میر کی مندرجہ بالا غزل کے ہر ہر شعر سے مل جاتا ہے۔ یوں دیکھیے تو یہ خصوصیت پہلی بنیادی خصوصیت سے بڑی حد تک جڑی ہوئی ہے کیونکہ جہاں نحوی واحدے زیادہ ہوں گے طویل مصوتے بھی افعال کے در آنے سے لامحالہ زیادہ ہوں گے۔ اس بحث کے بعد اب میر کے اشعار کو کہیں سے بھی لیجیے۔ اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہوئے ان کی نحو پر بھی نظر رکھیے، اور دیکھیے کہ ان میں نحوی واحدے کس کثرت سے ہیں اور انھیں کتنی آسانی سے الگ کیا جا سکتا ہے:

دل کی تہ کی کہی نہیں جاتی / نازک ہے اسرار بہت
انچھر تو ہیں عشق کی دو ہی / لیکن ہے بستار بہت

گرچہ کب دیکھتے ہو / پر دیکھو
آرزو ہے / کہ تم اِدھر دیکھو

ملنے لگے ہو دیر دیر / دیکھیے / کیا ہے کیا نہیں
تم تو کرو ہو صاحبی / بندے میں کچھ رہا نہیں

کن نیندوں اب تو سوتی ہے / اے چشمِ گریہ ناک
مژگاں تو کھول / شہر کو سیلاب لے گیا

دل بہم پہنچا بدن میں / تپ سے سارا تن جلا
آ پڑی یہ ایسی چنگاری / کہ پیراہن جلا

خوب ہے اے ابر یک شب آؤ / باہم روئیے
پر نہ اتنا بھی کہ ڈوبے شہر / کم کم روئیے

گلی میں اس کی گیا / سو گیا / نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

شہرِ دل آہ عجب جائے تھی / پر اس کے گئے
ایسا اُجڑا / کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

کیا جانیے / کہ چھاتی جلے ہے کہ داغِ دل /
اک آگ سی لگی ہے / کہیں کچھ دھواں سا ہے /

عشق ہمارا آہ نہ پوچھو / کیا کیا رنگ بدلتا ہے /
خون ہوا / دل داغ ہوا / پھر درد ہوا / پھر غم ہے اب /

اب کے بہت ہے شورِ بہاراں / ہم کو مت زنجیر کرو /
دل کی ہوس ٹک ہم بھی نکالیں / دھومیں ہم کو مچانے دو /

عالم عالم عشق و جنوں ہے / دنیا دنیا تہمت ہے /
دریا دریا روتا ہوں میں / صحرا صحرا وحشت ہے /

کہتا تھا کسو سے کچھ / تکتا تھا کسو کا منہ /
کل میر کھڑا تھا یاں / سچ ہے / کہ دِوانا تھا /

عشق ہمارے خیال پڑا ہے / خواب گیا / آرام گیا /
دل کا جانا ٹھہر گیا ہے / صبح گیا / یا شام گیا /

---

oral روایت کا آخری امین/سو گئے تم نہ سُنی آہ کہانی اس کی/

میر کا زمانہ آج سے دو ڈھائی سو برس پہلے کا زمانہ تھا۔ میر کے اواخر عمر میں چھاپے خانے کی ابتدا ہو گئی تھی لیکن خود میر کا کلیات فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۱۱ء میں چھپ کر تیار ہوا۔ میر کا انتقال ۱۸۱۰ء میں ہوا تو گویا خود انھوں نے اپنا کلیات چھپا ہوا نہ دیکھا ہوگا۔ چھاپے خانے کے اثر سے اردو شعروادب کے اسالیب پر جو زبردست اثر پڑا اس کو ابھی پوری طرح سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اس وقت تک ہمارے ادب کی بہت سی روایتیں نثر میں بھی اور شعر میں بھی کہنے اور سننے کی روایتیں تھیں۔ بعد میں یہ روایتیں رفتہ رفتہ چھپی ہوئی تحریر کی روایتوں میں تبدیل ہونے لگیں۔ داستان سے ناول کی طرف گریز میں سب سے بڑی عمل کاری شاید اسی عنصر کی ہے۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو شاید میر اردو غزل میں کہنے اور سننے کی ORAL روایت کے آخری امین ہیں۔ وہ بار بار اس کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ میر کے اشعار میں باتوں کا انداز پایا جاتا ہے۔ محمد حسین آزاد کہتے ہیں "بیان ایسا پاکیزہ جیسے باتیں کرتے ہیں"۔ سید عبداللہ نے لکھا ہے "میر لکھنے سے زیادہ کہنے کے قائل ہیں۔ اس لیے وہ بات اور گفتگو کا انداز اختیار کرتے ہیں"۔ مثلاً

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں نہ ایسی سنیے گا
پڑھتے کسی کو سنیے گا تو دیر تلک سر دھنیے گا

بعد ہمارے اس فن کا جو کوئی ماہر ہووے گا
دردانگیز انداز کی باتیں اکثر پڑھ پڑھ روے گا

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

میر جا بجا میاں، پیارے، ارے، صاحب، رے کا استعمال کرتے ہیں۔ آپ کے بجائے تم اور بعض جگہ بول چال کی بے تکلفی میں تم کے بجائے تو بھی لاتے ہیں۔ میر، میر صاحب، میر جی بھی گفتگو میں تخاطب کے لیے خوب خوب استعمال کیا ہے۔ ان کی شاعری کا عام انداز یہ ہے گویا باتیں کر رہے ہیں:

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اُٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

آنکھوں میں جی مرا ہے ادھر دیکھتا نہیں
مرتا ہوں میں تو ہائے رے صرفہ نگاہ کا

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

چلا نہ اُٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھتے تم اتنے پیارے کیوں ہوئے

کچھ کرو فکر مجھ دوانے کی
دھوم ہے پھر بہار آنے کی

مقدور تک تو ضبط کروں ہوں پہ کیا کروں
منھ سے نکل ہی جاتی ہے اک بات پیار کی

سیر کی ہم نے ہر کہیں پیارے
پھر جو دیکھا تو کچھ نہیں پیارے

تُو کبے کمھلائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے
ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

کیا خوبی اس کے منھ کی اے غنچہ نقل کریے
تو تو نہ بول ظالم بو آتی ہے دہاں سے

کیا رفتگی سے میری تم گفتگو کرو ہو
کھویا گیا نہیں مَیں ایسا جو کوئی پاوے

کہتے تو ہو یُوں کہتے، یُوں کہتے جو وہ آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

مشہور ہیں عالم میں تو کیا، ہیں بھی کہیں ہم
القصّہ نہ در پے ہو ہمارے کہ نہیں ہم

جب سے جواں ہوئے ہو یہ چال کیا نکالی
جب تم چلا کرو ہو ٹھوکر لگا کرے ہے

نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دُعا کر میر
کہ اب جو دیکھوں اسے میں، بہت نہ پیار آئے

میر شاعری کے تحریری پہلو کے نہیں سننے یا سنانے کے انداز کے نمائندہ ہیں۔ جگہ جگہ انھوں نے اپنی باتوں کو کہانی یا رام کہانی سے بھی تعبیر کیا ہے:

فرصتِ خواب نہیں ذکرِ بُتاں میں ہم کو
رات دن رام کہانی سی سُنا کرتے ہیں

سرگزشت اپنی کس اندوہ سے شب کہتا تھا
سو گئے، تم نہ سُنی آہ کہانی اس کی

سہلِ ممتنع اور طبیعت کی روانی / میر دریا ہے سُنے شعر زبانی اس کی /

میر کے سلسلے میں سہلِ ممتنع کا تذکرہ سب نے کیا ہے۔ غالب نے اپنے ایک خط میں سہلِ ممتنع کی داد یوں دی ہے کہ جس کو دیکھ کر خیال ہو کہ ایسا کہنا بہت آسان ہے، لیکن جب کہنے کی کوشش کی جائے تو ناممکن ہو۔ اس سہلِ ممتنع کا اسلوبیاتی پہلو یہ ہے کہ میر کے اشعار میں حیرت انگیز حد تک عام بول چال یا نثر کی نحوی ترتیب برقرار رہتی ہے۔

اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ بحر اور وزن کی ضرورتوں کے تحت نحوی ترتیب میں تقدیم و تاخیر ہوتی رہتی ہے۔ اگرچہ اس کی بھی اپنی حد بندیاں ہیں اور جو کچھ بھی تبدیلیاں ہوتی ہیں بعض نحوی حدود کے اندر ہوتی ہیں لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ ان کے یہاں اگرچہ کہیں کہیں ضرورتِ شعری کے تحت ایک آدھ لفظ آگے پیچھے آتا ہے لیکن جس بڑے پیمانے پر زبان کی عام ساخت یعنی جملے کی ساخت برقرار رہتی ہے ان کی قدرتِ کلام کا کھلا ہوا ثبوت ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ذیل کے اشعار میں یہ بھی دیکھیے کہ دو مصرعوں میں دو NODES کا وقوع فطری ہے (اگر مصرعے نحوی طور پر مربوط ہوں یعنی ایک میں خبر ہو اور دوسرے میں مبتدا تو NODE ایک ہی ہوگا) لیکن میر کے یہاں اکثر و بیشتر تین تین یا اس سے زیادہ NODES ملتے ہیں، یہ بالذات نحوی واحدے اور ان کی فطری ساخت سہلِ ممتنع کی وہ اسلوبیاتی بنیاد ہے جس کی وضاحت شعریات کی قدیم روایت میں ناممکن تھی جیسا کہ مولوی عبدالحق نے بھی اعتراف کیا ہے۔ ”میر کا کلام بہ لحاظِ فصاحت و روانی سہلِ ممتنع ہے، اور سہلِ ممتنع کا تجزیہ کر کے الگ الگ اس کی خوبیوں کا گنوانا ناممکن ہے۔“

تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا کی یہ روایت خاصی دل چسپ ہے کہ عنفوانِ جوانی میں جب میر جوشِ وحشت میں مبتلا ہوئے تو ہرزہ گوئی پر راغب ہوئے بلکہ رسوائیِ خاص و عام پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کاروبار تھا۔ خانِ آرزو نے کہا کہ اے عزیز دشنامِ موزوں دعائے ناموزوں سے بہتر ہے۔ اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیعِ شعر خوشتر ہے۔ چونکہ موزونیِ طبیعت جوہرِ ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہوگئی۔ بعد اصلاحِ دماغ و دل کے مزہ شعر گوئی کا طبیعت پر رہا۔“ دشنام طرازی والی بات صحیح ہو یا نہ ہو لیکن ایک احتجاجی کیفیت اور لہجے کی گھلاوٹ اور دردمندی کے باوجود ایک دبی دبی تلخی میر کی شاعری میں ہے۔ اس کا گہرا رشتہ ان کے جوشِ طبیعت

اور تخلیقی اُپج سے ہے۔ اس روایت میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ "موزونیِ طبیعت جوہرِ ذاتی تھی"۔ بول چال کی جس نحوی ترتیب کا ذکر اوپر کیا گیا اس کا گہرا تخلیقی رشتہ میر کی حد درجہ موزونیِ طبیعت اور شدید نوعیت کی روانیِ کلام سے مل جاتا ہے۔ جب تک طبیعت میں شدید اُبال نہ ہو اور تخلیقی موجیں اندر ہی اندر پیچ و تاب نہ کھاتی ہوں اور ان میں اظہار کے لیے تلاطم برپا نہ ہو لفظ شدّت سے شعر کا قالب اختیار نہیں کرتے۔ میر کے یہاں بعض بعض مضامین مثلاً لہو میں نہانا، خون میں ہاتھ رنگنا، آنسوؤں کا سیلاب بن کے بستیوں اور آبادیوں کو بہالے جانا یا جنگل کو سیراب کرنا، عاشق کا بگولہ، دھواں یا غبار بننا، سایۂ دیوار میں بیٹھنا، دل کے اُجڑے نگر میں اکیلے چراغ کا جلنا، ہڈی ہڈی کا گلنا، اُستخواں کانپ کانپ جلنا، دل کے مکاں کا اُجڑنا، ہڈیوں کا مٹی میں مل جانا، نقشِ پا یا استخوانوں کا بولنا، خاک سے پھول بن کر نمودار ہونا، یہ اور ایسے بعض دوسرے مرکزی مضامین بار بار بیان ہوئے ہیں۔ ان میں بعض جگہ پیکروں کی بھی تکرار ہے۔ لیکن کسی بھی بحر کا تقاضا یا قافیے کی ضرورتیں میر کی طبیعت کو بند نہیں کر پائیں۔ بحر کوئی ہو، قافیہ کچھ ہو میر کا جوشِ طبیعت ایسی تمام پابندیوں کو خس و خاشاک کی طرح بہالے جاتا ہے۔ اور ایک کیفیت سے کیا کیا کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں۔ میر کے ساتھ سب سے بڑا ظلم یہ ہوا کہ روایت نے انھیں بہتر نشتروں کا شاعر مشہور کر دیا، دوسرے یہ کہ شیفتہ سے منسوب قول بلندش بغایت بلند و پستش بغایت پست اتنا مشہور ہو گیا اکثر یہ سمجھا جانے لگا کہ چند مشہور اشعار کو چھوڑ کر باقی کلام رطب و یابس سے بھرا پڑا ہے۔ حالانکہ صدر الدین آزردہ سے جو اصل روایت تھی وہ یوں تھی:

"پستش اگرچہ اندک پست است اما بلندش بسیار بلند است۔" حق بات یہ ہے کہ میر کا یہ دعویٰ غلط نہیں تھا کہ / جہاں سے دیکھیے اک شعرِ شور انگیز نکلے ہے / قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں / میر کے پہلے دو دیوانوں میں تمام و کمال، تیسرے اور

چوتھے دیوان میں بڑی حد تک اور پانچویں اور چھٹے دیوان میں کسی حد تک میر کے جوشِ طبیعت اور شدید نوعیت کی روانی کا اثر محسوس ہوتا ہے۔ میر نے بار بار اپنی "طبعِ رواں" کا ذکر کیا ہے۔ ان کو اس کا شدید احساس تھا کہ "میر شاعر بھی زور کوئی تھا" اور اس طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ اصل صنّاعی یہی ہے کہ اگر بات نہ بنتی ہو تو بھی موزوں طبعاں اس کو بنا دیتے ہیں۔

طرفہ صنّاع ہیں اے میر یہ موزوں طبعاں
بات جاتی ہے بگڑ تو بھی بنا دیتے ہیں

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے مَیں طبعِ رواں ہوں

میر دریا ہے سُنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی
بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا
پر ملی خاک میں کیا سحر بیانی اس کی
سرگزشت اپنی کس اندوہ سے شب کہتا تھا
سو گئے تم نہ سُنی آہ کہانی اس کی
مرثیے دل کے کئی کہہ کے دیے لوگوں کو
شہرِ دلّی میں ہے سب پاس نشانی اس کی
آبلے کی سی طرح ٹھیس لگی پھوٹ بہے
دردمندی میں گئی ساری جوانی اس کی

دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
دُر سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

نحوی ساختیں جملوں سے قریب / بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے /

میر کی شاعری کی نحوی ساختیں غیر معمولی موزونیٔ طبیعت کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ زبان کی عام ساختوں سے بے حد قریب ہیں۔ جملوں اور لفظوں کی ترتیب گفتگو کی ترتیب سے دور نہیں۔ اگر کہیں کچھ ردو بدل ہوا بھی ہے تو معمولی لیکن ہر جگہ شعریت کا حق ادا ہوگیا ہے:

سرسری تم جہان سے گزرے
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

ساقی ٹک ایک موسمِ گُل کی طرف بھی دیکھ
ٹپکا پڑے ہے رنگ چمن میں ہوا سے آج

ڈوبے اُچھلے ہے آفتاب ہنوز
کہیں دیکھا تھا تجھ کو دریا پر

گوش کو ہوش سے ٹک کھول کے سُن شورِ جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو
دیر سے انتظار ہے اپنا

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میرؔ ہوئے
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

بڑھتیں نہیں پلک سے تا ہم تلک بھی پہنچیں
پھرتی ہیں وہ نگاہیں پلکوں کے سائے سائے

ہر قطعۂ چمن پر ٹک گاڑ کر نظر کو
بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے

سمجھے تھے ہم تو میرؔ کو عاشق اسی گھڑی
جب سُن کے تیرا نام وہ بیتاب سا ہوا

ہے جنبشِ لب مشکل جب آن کے وہ بیٹھے
جو چاہیں سو یُوں کہہ لیں لوگ اپنی جگہ بیٹھے
کیا رنگ ہیں شوخی ہے اس کے تنِ نازک کی
پیراہن اگر پہنے تو اس پہ بھی تہ بیٹھے

جن بلاؤں کو میر سنتے تھے
ان کو اس روزگار میں دیکھا

وے لوگ تونے ایک ہی شوخی میں کھو دیے
پیدا کیے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

بہت سعی کیجے تو مر رہیے میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

کچھ رنجِ دلی میر جوانی میں کھنچا تھا
زردی نہیں جاتی مرے رخسار سے اب تک

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

جم گیا خوں کفِ قاتل پہ ترا میرؔ زبس
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

ظلم ہے، قہر ہے، قیامت ہے
غصّے میں اس کے زیرِ لب کی بات

بھاتی ہے مجھے اک طلب بوسہ میں یہ آن
لکنت سے اُلجھ جاکے اسے بات نہ آئی

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

یاقوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گُل برگ
ٹک ہونٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصوّر بے بدل
ہائے کیا پردے میں تصویریں بناتا ہے میاں

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اوپر بہم پہنچے
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے

جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

نامُرادانہ زیست کرتا تھا
میر کا طور یاد ہے ہم کو

دُور بیٹھا غبارِ میر اس سے
عشق بِن یہ ادب نہیں آتا

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر
مذہبِ عشق اختیار کیا

مصائب اور تھے پر جی کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

چشمِ خوں بستہ سے کل رات لہو پھر ٹپکا
ہم نے جانا تھا کہ بس اب تو یہ ناسور گیا

۲

میر کی سادگی نظر کا دھوکا

میر کی نحوی سادگی جس سے حصۂ اوّل میں بحث کی گئی، دراصل نظر کا دھوکا ہے۔ بالعموم اس نحوی سادگی کو معنوی سادگی بھی سمجھ لیا گیا جو غلط ہے۔ میر کے یہاں جو بول چال کا پیرایہ یا گفتگو کی نحوی ترتیب کا انداز ہے، اس سے شاعری کی زبان کے بارے میں ایک بنیادی سوال کو راہ ملتی ہے۔ یہ ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہوتی۔ شاعری کی زبان جتنی بول چال کی زبان سے ہٹی ہوئی ہوگی یا اس سے گریز کرے گی اتنی ہی زیادہ وہ شاعری کا حق ادا کرے گی۔ غالب اور اقبال کے اسالیب اس حقیقت کی روشن ترین مثالیں ہیں۔ میر نے لہجۂ عام پر اصرار کیا اور سودا کے طرز اور اپنے عہد کے مقبولِ عام رواج ایہام گوئی کو رد کیا۔ اور عمداً "باتوں" کا انداز اختیار کیا۔ پھر ان کی زبان شاعری کی زبان کیونکر ہوئی؟ اور یہ شاعری ساحری کے درجہ پر کیسے پہنچی:

شاعر نہیں جو دیکھا تو تو ہے کوئی ساحر
دو چار شعر پڑھ کر سب کو رجھا گیا ہے

میر کی زبان بار بار یہ سوال پوچھتی ہے کہ لہجۂ عام یعنی معمولی ریختے کو جو بقول معیار سازوں کے اس وقت عیب ہی عیب تھا، میر نے اس عیب کو ہنر کیسے کیا:

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

اور دُر سے ہزار چند آب میر نے اپنے اشعار میں کیسے پیدا کی:

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

نہ رکھو کان نظمِ شاعرانِ حال پر اتنے
چلو ٹک میر کو سننے کہ موتی سے پروتا ہے

بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں

میر کے یہاں اگر "بول چال کی زبان" ہے اور کوئی خاص "طرز" بھی نہیں تو پھر موتی پرونے کا راز کیا ہے؟ یہ سوال شعری زبان کے جن امکانات پر توجہ کی دعوت دیتا ہے ان میں بنیادی نکتہ یہ ہے اگرچہ بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہوتی لیکن شاعری کی زبان میں بول چال ہو سکتی ہے۔ اور اس کا حق ادا کرنا سلیقۂ شاعر پر موقوف ہے۔ میر کا اصل کارنامہ جو بالعموم فریبِ نظر کی کیفیت پیدا کرتا ہے یہ ہے کہ انھوں نے لہجۂ عام کو اپنایا لیکن اسے لہجۂ عام کی سطح پر برتا نہیں۔ بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ بول چال کی زبان میں زبان کی محض اوپری ساخت کام کرتی ہے۔ اس میں لفظ محض لفظوں کی طرح کام کرتے ہیں، اور صرف وہی معنی ادا کرتے ہیں جو ان سے ظاہر ہوتے ہیں۔ بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان کا یہ بنیادی فرق کہ بول چال کی زبان صرف اپنی اوپری ساخت کے ذریعے کام کرتی ہے دور رس نتائج کا حامل ہے کیونکہ شاعری کی زبان میں زبان کی محض اوپری ساخت نہیں بلکہ اس کے علاوہ داخلی ساخت اور بعض اوقات کئی کئی داخلی ساختیں کام کرتی ہیں۔ میر نے نکات الشعرا میں اپنے "انداز" کی وضاحت کرتے ہوئے صرف صنائع کا ذکر کیا تھا یعنی تجنیس و ترصیع و تشبیہ وادا بندی وغیرہ، لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعری زبان کی داخلی ساختوں

ہیں نہ صرف یہ بلکہ بدیع و بیان کے جملہ منضبط اور غیر منضبط وسائل کام میں آتے ہیں۔ صنعتوں کے محدود تصور سے ہٹ کر داخلی ساختیں ایسے ایسے جہانِ معنی آباد کرتی ہیں، اور ایسے ایسے احساسات وجذبات وتصورات وخیالات کے دروازے کھول دیتی ہیں جن تک پہنچتے ہوئے زبان کی اوپری ساخت کے پر جلتے ہیں اور جنھیں صرف ملفوظی مجازی واسطوں ہی کے ذریعے بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان کا ذخیرۂ الفاظ محدود ہے اور جہانِ معنی لامحدود۔ فرائڈ کے ایک نئے ترجمان اور فرانس کے نئے فلسفی JACQUES LACAN نے کیا پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کی ساخت انسانی لاشعور کی ساخت کا مثنیٰ ہے۔ LANGUAGE IS STRUCTURED LIKE THE UNCONSCIOUS چنانچہ زبان کے دھندلے خطے اس کے روشن خطوں سے کہیں زیادہ کارگر ہیں۔ ان کی وسعتیں اور پنہائیاں لامحدود ہیں اور انسانی ذرائع سے ہم انھیں ناپ نہیں سکتے۔ غور فرمائیے کہ یہ بات عام زبان کے لیے کہی گئی ہے جس کا کُل ذخیرۂ الفاظ چند سو صفحوں کے ایک لغت میں سما جاتا ہے۔ کسی بھی فنکار کا کمال زبان کے اس معمولی ذخیرے سے غیر معمولی محسوسات اور خیالات کا چراغاں کرنے میں ہے۔ فراق گورکھپوری، محمد حسن عسکری، ناصر کاظمی اور نئی نسل کے شعرا کی میر تقی میر سے عقیدت بے وجہ نہیں۔ فراق کا یہ کہنا کہ "میر کے یہاں ہر معمولی بات جتنی معمولی ہوتی ہے اتنی ہی غیر معمولی بن جاتی ہے" اس بات کا اعتراف ہے کہ میر کے یہاں عام زبان عام زبان نہیں رہتی۔

داخلی ساختوں کا شعری تفاعل / کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ /

میر کے یہاں عام زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے تب کہیں جاکر وہ موتی کی لڑی بنتی ہے یا جادو کا سا اثر کرتی ہے۔ تقلیب کا عمل اصلاً ربط و تضاد، رشتوں یا مناسبتوں کا عمل ہے جس میں ذہن ایک چیز سے دوسری کی طرف یا دوسری سے تیسری کی طرف یا اس کی

خوبیوں یا خصائص کی طرف یا ان کے رشتوں یا ضد کی طرف راجع ہوتا ہے۔ ان رشتوں کے کئی نام ہیں، تشبیہ، استعارہ، اشارہ، کنایہ، رمز، مجاز، علامت، پیکر، تجنیس، تضاد وغیرہ۔ میر کا اعجاز یہ ہے کہ عام بول چال کی زبان کی اوپری ساخت میں وہ ایسی خاموشی سے داخلی ساختوں کو لے آتے ہیں کہ سننے یا پڑھنے والے کو گمان تک نہیں ہوتا اور وہ عام زبان کو اعلیٰ ترین شعری زبان کا درجہ دے دیتے ہیں۔ میر کا کوئی شعر کہیں سے لیجیے۔

کہا میں نے کتنا ہے گُل کا ثبات
کلی نے یہ سُن کر تبسم کیا

بظاہر یہ بول چال کی زبان ہے۔ لیکن کیا واقعی یہ بول چال کی زبان ہے؟ بظاہر گفتگو کا پیرایہ ہے لیکن کیا اس کے پیچھے ایک جہانِ معنی پوشیدہ نہیں؟ یوں روایتی طور پر دیکھیں تو گُل، کلی، کلی کا تبسم کرنا یعنی کِھلنا میں ایسی رعایتیں ہیں جو عام زبان کو شعری زبان کا درجہ دیتی ہیں، لیکن روایتی صنعتوں کا تصور اپنے تحدد کی وجہ سے زیادہ دُور تک ساتھ نہیں دیتا، اس نوع کی صنعتیں تو بالکل بے روح شعر میں بھی پائی جا سکتی ہیں۔ جبکہ درحقیقت جو چیز عام زبان کو شعری زبان بناتی ہے وہ داخلی ساختوں کا وہ تفاعل ہے جس کے ذریعے ایک محدود تجربہ کسی لامحدود صداقت کا خزینہ دار بن جاتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ مکالمہ جاندار اور بے جان میں ہے۔ اس طرح کا مکالمہ روزمرہ کی زبان میں جہاں بالعموم زبان کی خارجی ساختیں کام کرتی ہیں، ممکن ہی نہیں۔ ایک جاندار کا بے جان سے خطاب کرنا اور بے جان کا بجائے لفظوں کے محض اپنے عمل سے جواب دینا بجائے خود شعری پیرایہ ہے۔ جو تمثیل کے رشتوں سے جڑا ہوا ہے اور تمثیل، تجسیم یا تشکیل کے رشتے داخلی ساختوں کے معنیاتی عمل در عمل سے وجود میں آتے ہیں۔ شعر میں لطف و اثر تبھی پیدا ہوتا ہے جب خارجی ساختیں داخلی ساختوں کے ساتھ مل کر بیک وقت کام کرتی ہیں۔ گُل شاخ پر کھلنے والا پھول بھی ہے اور حسن و رنگ و بُو

کا استعارہ بھی. اس طرح کلی کا تبسّم کرنا اس کا محض کھلنا بھی ہے یعنی کلی کا پھول بننا بھی ہے
اور حُسن کا اپنے کمال یعنی شباب کو پہنچنا بھی. نیز پھول کی کیفیت سے اس کا لمحاتی ہونا
بھی مُراد ہے اور حسن کا بے ثبات اور ناپائدار ہونا بھی۔ ان میں کوئی معنی خارجی یا داخلی
بالذات طور پر یعنی منفرد طریقے سے قائم نہیں ہوتا ہر ہر معنی دوسرے معنی سے اپنا وجود پاتا
ہے اور دوسرے کے رشتے میں بندھا ہوا ہے اور ایک رشتہ دوسرے رشتہ کو
راہ دیتا ہے اور یوں معنی در معنی کا نظام روشن ہو اٹھتا ہے۔ سوال ہے کہ گُل کا ثبات کتنا
ہے۔ کلی اس کا جواب نہیں دیتی، بس سُن کر تبسّم کرتی ہے۔ تبسّم کرنا کی داخلی ساخت
ہے کھل کر پھول بننا اور کھل کر پھول بننا کی داخلی ساخت ہے اوجِ کمال پر پہنچنا اور اوجِ
کمال پر پہنچنے کی داخلی ساخت ہے زوال کی طرف راجع ہونا اور زوال کی طرف راجع ہونا
کی داخلی ساخت ہے موت کی طرف قدم بڑھانا۔ کلی کے مسکرانے کے عمل میں کئی دوسری
معنیاتی داخلی ساختیں بھی ہیں۔ یعنی جو بات پوچھنے کی نہ ہو، اس پر بھی مسکرا دیتے ہیں۔ گویا
یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے کہ گُل کا ثبات کتنا ہے۔ یہ تو اظہر من الشمس ہے۔ کلی جواب
دینے کی بھی زحمت نہیں کرتی۔ بس مسکرا دیتی ہے۔ یہ مسکراہٹ تحقیر آمیز بھی ہوسکتی ہے
کہ بھئی سامنے کی بات ہے کہ گُل کا ثبات بس اتنا ہے جتنی دیر میں کلی کھِل کر پھول بنتی
ہے۔ نیز ایک پہلو یہ بھی ہے کہ پھول سے پژمردگی، یا جوانی سے بڑھاپے، یا زندگی
سے موت، یا خوشی سے دُکھ کا فاصلہ بس اتنا ہی ہے جتنی دیر میں کلی کھلتی ہے۔ تبسّم
میں مسرت و نشاط کی اور کلی کے پھول بننے اور پھر مرجھانے میں زوال اور الم ناکی کی جو
کیفیت ہے اور ان کیفیتوں کے معنوی ساختیوں میں جو تضاد اور تناؤ ہے وہ بھی معنیاتی
نظام کو لطف و حسن عطا کرتا ہے۔ اگرچہ شعر کا مضمون انتہائی پیش پا افتادہ ہے یعنی
زندگی بے ثبات ہے یا ناپائیدار ہے، لیکن میر نے اسے تمثیلی پیرایہ دے کر
انوکھی کیفیت سے سرشار کر دیا ہے۔ پہلے مصرع میں استفہام کا لہجہ ہے، دوسرے میں

بصری پیکر ہے لیکن تمثیل کا نظام اصلاً قائم ہوتا ہے گُل، کلی اور تبسّم کی داخلی ساختوں کے عمل سے جن سے معنی در معنی کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے اور مضمون کے پیش پا افتادہ ہونے کے باوجود شعر حسن و لطف کا شاہکار بن گیا ہے یا دوسرے لفظوں میں شعر میں تشتریت پیدا ہوگئی ہے۔ بادی النظر میں یہی معلوم ہوتا ہے کہ شعر بول چال کی زبان میں ہے، لیکن یہاں زبان محض بول چال کی سطح پر کام نہیں کرتی بلکہ شعری وسائل کو بروئے کار لاکر داخلی ساختوں کو انگیز کرتی ہے۔ یہ بول چال کی زبان کا نہیں شعری زبان کا تفاعل ہے۔ غرض بول چال کی زبان صرف معنی قائم کرتی ہے جبکہ شعری زبان معنی در معنی کا ایسا پہلودار نظام قائم کرتی ہے جو شعری لطف یا جمالیاتی حسن پیدا کرتا ہے۔ یہ حسن کاری بول چال کی زبان سے کوسوں آگے کی بات ہے۔ پس معلوم ہوا کہ میر کے یہاں بول چال کی زبان میں شاعری نہیں بلکہ شاعری کی زبان میں بول چال ہے۔ یعنی میر کے یہاں بول چال کی زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے۔ صاحبِ طبقات الشعرا نے صحیح داد دی تھی" ہر چند سادہ گو است اما در سادہ گوئی پرکاری ہا دارد" اردو تنقید نے پہلے حصّے کو یاد رکھا دوسرے کو فراموش کر دیا۔ اگرچہ خود میر نے اس رویّہ کے خلاف صاف لفظوں میں خبردار کیا تھا۔ میر کے اس شعر کو بار بار پڑھنے کی ضرورت ہے:

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے
ہمیں تو لگے ہے وہ عیار سا

میر کے یہاں عام زبان عام زبان نہیں رہتی۔ وہ گویا ان کے چھو دینے سے جسِ شعر سے برقیا جاتی ہے۔ یہ چند اشعار مزید دیکھیے۔ بظاہر یہ بول چال کی زبان میں ہیں لیکن ملاحظہ ہو کہ عام زبان کی کیسی تقلیب ہوئی ہے اور معنیاتی نظام کس طرح داخلی ساختوں کے شعری تفاعل سے روشن ہو اٹھتا ہے:

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

قد کھینچے ہے جس وقت تو ہے طرفہ بلا تو
کہتا ہے ترا سایہ پری سے کہ ہے کیا تو
منظر میں بدن کے بھی یہ اک طرفہ مکاں تھا
افسوس کہ ٹک دل میں ہمارے نہ رہا تو

ڈوبے اُچھلے ہے رات بھر خورشید
اس نے دیکھا ہے تجھ کو دریا پر

مصائب اور تھے پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

کچھ کرو فکر اس دوانے کی
دھوم ہے پھر بہار آنے کی

دل عجب شہر تھا خیالوں کا
لوٹا مارا ہے حُسن والوں کا

رنگِ گُل و بُوئے گُل ہوتے ہیں ہَوا دونوں
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

اسے ڈھونڈتے میر کھوئے گئے
کوئی دیکھے اس جستجو کی طرف

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

یہ عیش گہہ نہیں ہے یاں رنگ اور کچھ ہے
ہر گُل ہے اس چمن کا ساغر بھرا لہو کا

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
منہ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

ایک محروم چلے میر ہمیں عالم سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

ہاں خدا مغفرت کرے اس کو
صبر مرحوم تھا عجب کوئی

مرگِ مجنوں پہ عقل گم ہے میر
کیا دوانے نے موت پائی ہے

کچھ میں نہیں اس دل کی پریشانی کا باعث
برہم ہی مرے ہاتھ لگا تھا یہ رسالہ

ہوگا کسی دیوار کے سائے کے تلے میر
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا
خدائی صدقے کی انسان پر سے

آدم خاکی سے عالم کو جِلا ہے ورنہ
آئینہ تھا یہ ولے قابلِ دیدار نہ تھا

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میرؔ ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

سرکسی سے فرو نہیں ہوتا
حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے
یک قطرہ خونِ دل یہ طوفان ہے ہمارا

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامنگیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اُوپر بہم پہنچے
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے

ملاحظہ ہو خود میرؔ کو اپنے "دلِ پُرشور" اور اپنی "صنائع" کا کتنا گہرا احساس تھا:

خوش ہیں دیوانگیِ میرؔ سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

صوتِ جرس کی طرز بیاباں میں ہائے میر
تنہا چلا ہوں میں دلِ پُرشور کو لیے

تھا بلا ہنگامہ آرا میر بھی
اب تلک گلیوں میں اس کا شور ہے

صنّاع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں

طرفہ صنّاع ہیں اے میر یہ موزوں طبعاں
بات جاتی ہے بگڑ تو بھی بنا دیتے ہیں

میر صناع ہے ملو اس سے
دیکھو باتیں تو کیا بناتا ہے

سوز کی ہنڈ کلھیا اور میر کی باتیں / گفتارِ خام پیشِ عزیزاں سند نہیں /

صاحبِ طبقات الشعرا نے میر کو "محاورہ دانِ متین" کا لقب شاید اسی لیے دیا تھا کہ ان کی شاعری میں بول چال کا انداز تو ہے لیکن یہ عام بول چال نہیں۔ تذکرہ نویسوں کے نزدیک یہ فرق محاورہ کے استعمال سے پیدا ہوا حالانکہ محاورہ محض ایک شعری وسیلہ ہے، اور میر کے یہاں صرف محاورہ ہی نہیں، بہت سے دوسرے شعری وسائل بھی بروے کار آتے ہیں۔ یوں شدید نوعیت کی شعری ایمائیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے میر زندگی کی عام اور خاص حالتوں کی مصوّری کرتے ہیں اور لطیف سے لطیف جذبات کو نہایت موثر طریقے سے ادا کر جاتے ہیں۔ ان کے باتوں کے انداز کے بارے میں محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں لکھا ہے "حقیقت میں یہ انداز میر سوز نے لیا۔ مگر ان کے ہاں باتیں ہی باتیں تھیں۔ انھوں (میر) نے اس میں مضمون داخل کیا، اور گھریلو زبان کی متانت کا رنگ دے کر محفل کے قابل کیا۔"

سوال یہ ہے کہ باتوں میں مضمون کیسے "داخل" ہوتا ہے؟ کیا باتوں میں مضمون نہیں ہوتا یا کیا گھریلو زبان متانت سے عاری ہوتی ہے؟ دراصل آزاد نے سوز کے باتوں والے انداز سے الگ کرنے کے لیے یہ بات بنائی، ورنہ دوسرا کوئی جواز انھیں سوجھا نہیں۔ آزاد کی اس رائے پر میریات میں برابر رائے زنی ہوتی رہتی ہے کہ میر تقی میر بول چال کے انداز میں سوز سے متاثر ہوئے لیکن ان کی شاعری مختلف ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ عام بول چال کی زبان اور میر کے شعری اسلوب میں وہی فرق ہے جو میر سوز اور میر تقی میر کی شاعری میں ہے۔ دراصل اس ضمن میں اوّلین روایت تذکرۂ خوش

معرکۂ زیبا ہی کی ہے اور وہ کہیں زیادہ واضح ہے: "اس میں میر محمد سوز صاحب کہ اوستاد جناب عالی (نواب آصف الدولہ) کے تھے، واسطے مجرے کے حاضر ہوئے۔ حضور نے فرمایا: کچھ شعر پڑھو۔ حسب الحکم میر سوز نے دو تین غزلیں اپنے دیوان کی پڑھیں۔ نواب فلک جناب نے تعریف میں ان کی مبالغہ فرمایا۔ میر صاحب کو دلیری میر سوز کی اور تعریف نواب کی بہت ناگوار گزری۔ میر سوز صاحب سے کہا: تمہیں اس دلیری پر شرم نہ آئی؟ میر سوز نے کہا: صاحبِ بندہ، کیا میں شاہجہان آباد میں بھاڑ جھونکتا تھا؟ کہا بزرگی اور شرافت میں تمہاری کیا تامل! مگر شعر میں میرے سے کسی کو ہمسری نہیں۔ موقع اور محل تمہاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈکلھیا پکتی ہو نہ کہ میر تقی میر کے سامنے۔" اس روایت سے واضح طور پر یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ میر کو شعری زبان کا کیسا گہرا شعور تھا اور عام بول چال کی شاعری کو جو میر سوز کرتے تھے وہ "ہنڈکلھیا" کی شاعری سمجھتے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ میر نے باتوں کا انداز اختیار کیا تھا لیکن ان کے یہاں "ریختہ" اصلاً پردہ تھا "سخن" کا جسے انھوں نے فن کے اوجِ کمال پر پہنچا دیا۔

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
سو ٹھہرا ہے وہی اب فن ہمارا

آل احمد سرور نے صحیح لکھا ہے "میر سوز کی سادگی کا میر سے موازنہ کیا جائے تو میر کی چابکدستی اور صناعی کا پتہ چلتا ہے۔ میر سوز کے یہاں سرد راکھ ہے۔ میر کے یہاں وہ لاوا جو تن تک کو جلا دیتا ہے۔" دیکھیے خود میر نے عام بول چال کو "گفتارِ خام" کہا ہے، البتہ جب اس میں "سوزِ دل" کی آمیزش ہوتی ہے تو شعر شعر بنتا ہے:

بے سوزِ دل کنھوں نے کہا ریختہ تو کیا
گفتارِ خام پیشِ عزیزاں سند نہیں

میر کی زبان اندر کی آگ میں تپی ہوئی زبان ہے۔ میر کی باتیں عام باتیں نہیں۔ میر کا لہجہ عام

محض لہجۂ عام نہیں۔ میر کی شاعری کی زبان محض بول چال کی زبان نہیں۔ یہ بول چال کی زبان سے یعنی دھرتی سے اپنا رس ضرور لیتی ہے لیکن یہ اعلیٰ درجے کی شعری زبان ہے جس میں ایمائیت واشارت و ادا کے تمام ہنر فطری طور پر یعنی زورِ طبیعت کے شعوری اور غیر شعوری تقاضوں کے تحت کھپ گئے ہیں۔ درج ذیل شروع کے اشعار میں ملاحظہ فرمائیے کہ میر نے خود اپنے "اسلوبِ شعر" یا "سلیقہ" کے بارے میں کیا اشارے کیے ہیں، اور وہ عام شاعر جن کے یہاں بول چال کی زبان کی شعری زبان میں تقلیب نہیں ہوتی، ان کے دواوین کو "گودڑ" کہا ہے۔ بعد کے اشعار میں دیکھیے کہ میر عام زبان میں معنوی تہ داری پیدا کر کے شعریت کا کیسا حق ادا کرتے ہیں:

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں

شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں
عیب بھی کرنے کو ہنر چاہیے

کس کا ہے قماش ایسا گودڑ بھرے ہیں سارے
دیکھو نہ جو لوگوں کے دیوان نکلتے ہیں

زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر
ہے سخن میرؔ کا عجب ڈھب کا

میرؔ پر "نظر" کی مرکزیت آشکار تھی۔ دیکھیے کیا غضب کا شعر ہے:

قلب یعنی کہ دل عجب زر ہے
اس کی نقادی کو نظر ہے شرط

میرؔ کے یہاں سے مثالیں دیتے ہوئے سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ مثالیں کہاں تک دی جائیں، سارا کلیات ایسے تہ دار اور پُرکیف اشعار سے بھرا ہوا ہے:

قدر رکھتی نہ تھی متاعِ دل
سارے عالم کو مَیں دکھا لایا

ایک دو ہوں تو سحرِ چشم کہوں
کارخانہ ہے واں تو جادو کا

عشق کرتے ہیں اس پری رُو سے
میرؔ صاحب بھی کیا دوانے ہیں

حالِ بد گفتنی نہیں میرا
تم نے پُوچھا تو مہربانی کی

التفاتِ زمانہ پر مت جا
میرؔ دیتا ہے روزگار فریب

اُستخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

حیرتِ حُسنِ یار سے چُپ ہُوں
سب سے حرف و کلام ہے موقوف

خوش نہ آئی تمہاری چال ہمیں
یُوں نہ کرنا تھا پائمال ہمیں

شہرِ خوبی کو خوب دیکھا میر
جنسِ دل کا کہیں رواج نہیں

رونا آنکھوں کا روئیے کب تک
پھُوٹنے ہی کے باب ہیں دونوں
ایک سب آگ ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو
آرزو ہے کہ تم اِدھر دیکھو

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

اسی تقریب اس گلی میں رہے
منتیں ہیں شکستہ پائی کی

سراپا میں اس کے نظر کر کے تم
جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے

چھوڑ جاتے ہیں دل کو تیرے پاس
یہ ہمارا نشان ہے پیارے

اے شورِ قیامت ہم سوتے ہی نہ رہ جاویں
اس راہ سے نکلے تو ہم کو بھی جگا جانا

مصائب اور تھے پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

وجہِ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

آگے کسو کے کیا کریں دستِ طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

سر و لبِ جو، لالہ و گل، نسرین و سمن ہیں شگوفے بھی
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

کرے کیا کہ دل بھی تو مجبور ہے
زمیں سخت ہے آسماں دُور ہے

بہت سعی کریے تو مر رہیے میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

۳

میر کی سادگی پر اس قدر زور دیا گیا کہ میر کے شعری اسلوب کے دوسرے بہت سے پہلو نظر انداز ہو گئے۔ میر کی شاعری بحرِ ذخار ہے۔ مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی نے جب میر کی تنقیدی بازیافت شروع کی تو شاید سادگی و سلاست پر اصرار کی ضرورت بھی تھی کیونکہ یہ سامنے کی چیز تھی لیکن تعجب ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ لے سیّد عبداللہ تک چلی گئی ہے۔" اس میں شک نہیں کہ میر جہاں اپنی غزل میں فارسیت کا رنگ پیدا کرنے پر اُتر آتے ہیں، اس میں بھی ایک بات پیدا ہو جاتی ہے، مگر جو اثر ان کے اصلی رنگ میں ہے، وہ اس میں نہیں۔ ذیل کی غزل

مَیں کون ہُوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہُوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہُوں

صناعتی لحاظ سے مکمل اور بے عیب ہے۔ غزل کو پڑھ کر کلیم یا سلیم کا دھوکا ہوتا ہے۔ مگر ان اشعار میں وہ اثر موجود نہیں جو عام طور پر میر کے کلام میں پایا جاتا ہے۔" (نقدِ میر ۲۲) تعجب ہے کہ سیّد عبداللہ جیسے سخن فہم نے جنھوں نے میریات کی کئی منزلیں سر کی ہیں، اس غزل کے ایسے اشعار کو کس طرح نظر انداز کر دیا:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
مَیں ورنہ وہی خلوتیِ رازِ نہاں ہُوں
جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے مَیں طبعِ رواں ہُوں
اک وہم نہیں بیش مری ہستیِ موہوم
اس پر بھی تری خاطرِ نازک پہ گراں ہُوں

اکثر و بیشتر میر فارسی تراکیب کو نہایت خوبی سے کھپاتے ہیں۔ اثر لکھنوی نے صحیح اشارہ کیا ہے کہ بہت سی ترکیبیں مثلاً کاو کاو / ایک قطرۂ خوں / سادہ و پُرکار / شیشہ باز / یک بیاباں / ہنگامہ گرم کُن / حریفِ نبرد / حریفِ بے جگر وغیرہ جن کے وضع کرنے کا سہرا غالب کے سر باندھا جاتا ہے، میر کی دست نگر ہیں۔ یہی نہیں بلکہ وہ طرز جو غالب سے منسوب کیا جاتا ہے اس کی داغ بیل میر ڈال گئے تھے:

حریفِ بے جگر ہے صبر، ورنہ کل کی صحبت میں
نیاز و ناز کا جھگڑا گرو تھا ایک جرات کا

یک بیاباں برنگِ صوتِ جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

ہنگامہ گرم کُن جو دلِ ناصبور تھا
پیدا ہر ایک نالے سے شورِ نشور تھا

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

دل کہ یک قطرۂ خوں نہیں ہے بیش
ایک عالم کے سر بلا لایا

اپنے ہی دل کو نہ ہو وا شُد تو کیا حاصل نسیم
گو چمن میں غنچۂ پژمردہ تجھ سے کھِل گیا

دلِ عشق کا ہمیشہ حریفِ نبرد تھا
اب جس جگہ کہ داغ ہے واں آگے درد تھا

فارسی آمیز لہجہ کی خوش امتزاجی اور نشتریت/میرصنّاع ہے ملواس سے ر

ایسے اشعار کا سیدھا اسلوبیاتی رشتہ غالب کی مخصوص شعری ساختوں تک چلا گیا ہے لیکن میر کے دواوین میں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جن میں فارسیت اور بول چال

کے انداز میں خوش امتزاجی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی ان میں میر کی خوش ترکیبی ریختے کی صرفی و نحوی ساختوں سے ایسی گھل مل گئی ہے کہ شعر کی حسن کاری اور تہ داری کا بڑا انحصار اسی لسانی خوش امتزاجی پر ہے۔ اگرچہ استثنائی صورتیں مل جائیں گی تاہم میر کو جہاں جہاں ٹھیس لگی اور وہ آبلے کی طرح پھوٹ بہے ہیں انھوں نے سادہ ایمائی لہجہ اختیار کیا لیکن جہاں انکشافِ ذات کی صورت پیدا ہوئی ہے یا ماہیتِ عالم پر غور کیا ہے یا ذات و کائنات کا فشار محسوس ہوا ہے یا حیرت و استعجاب کے عالم میں ڈوب ڈوب گئے ہیں وہاں اکثر و بیشتر فارسی آمیز پراکرتی امتزاجی پیرائے سے اظہار کا حق ادا ہوا ہے۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ اس نوع کے اشعار بھی میر کے بہترین اشعار ہیں اور سادہ ایمائی اشعار کے مقابلے میں ان میں بھی "نشتریت" کی کمی نہیں :

زباں رکھ غنچہ ساں اپنے دہن میں
بندھی مٹھی چلا جا اس چمن میں

مژگانِ تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر
اس آبِ خستہ سبزے کو ٹک آفتاب دے

موسم آیا تو نخلِ دار میں میر
سرِ منصور ہی کا بار آیا

کچھ گُل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قدکش
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا

’’

پھاڑا ہزار جا سے گریبانِ صبر میر
کیا کہہ گئی نسیمِ سحر گُل کے کان میں

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
منہ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ

یہ عیش گہہ نہیں ہے یاں رنگ اور کچھ ہے
ہر گُل ہے اس چمن کا ساغر بھرا لہو کا

سروِ لبِ جو، لالہ و گُل، نسرین و سمن ہیں شگوفے بھی
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

وا اس سے سرِ حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم حلقِ بُریدہ ہی سے تقریر کریں گے

کرے ہے جس کو ملامت جہاں وہ میں ہی ہوں
اجل رسیدہ، جفا دیدہ، اضطراب زدہ

اُگتے تھے دستِ بُلبل و دامانِ گُل بہم
صحنِ چمن نمونۂ یوم الحساب تھا

دست کش نالہ پیش رو گریہ
آہ چلتی ہے یاں علم لے کر

ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے
یک قطرہ خون یہ دل طوفان ہے ہمارا

ظلم ہے، قہر ہے، قیامت ہے
غصے میں اس کے زیرِ لب کی بات

اس دشت میں اے سیل سنبھل ہی کے قدم رکھ
ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے

معلوم تیرے چہرۂ پُر نور کا سا لطف
بالفرض آسماں پہ گیا پھول مہ ہوا

دل سے میرے شکستیں اُلجھی ہیں
سنگِ باراں ہے آبگینے پر

مانندِ حرف صفحۂ ہستی سے اُٹھ گیا
دل بھی مرا جریدۂ عالم میں فرد تھا

ہیں عناصر کی یہ صورت بازیاں
شعبدے کیا کیا ہیں ان چاروں کے بیچ

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

کوئی ہو محرمِ شوخی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزمِ عیشِ جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

مے خانہ وہ منظر ہے کہ ہر صبح جہاں شیخ
دیوار پہ خورشید کا مستی سے سر آوے

بلا تہ دارِ بحرِ عشق نکلا
نہ ہم نے انتہا لی ابتدا میں

ہر جزر و مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش
کس کا ہے راز بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش
ابروئے کج ہے موج کوئی چشم ہے حباب
موتی کسی کی بات ہے سیپی کسی کا گوش

چاہے جس شکل سے تمثالِ صفت اس میں در آ
عالم آئینے کے مانند دریاز ہے ایک

مجھ کو دماغِ وصفِ گُل و یاسمن نہیں
مَیں جوں نسیم بادِ فروشِ چمن نہیں

پیدا ہے روزِ مشرقِ نو کی نمود سے
نکلے ہے کوئے یار سے نچ بچ کر آفتاب

بات احتیاط سے کر، ضائع نہ کر نفس کو
بالیدگیِ دل ہے مانندِ شیشہ دم سے

آیاتِ حق ہیں سارے یہ ذرّاتِ کائنات
انکار تجھ کو ہووے سو اقرار کیوں نہ ہو

روئے گُل پر روز و شب کس شوق سے رہتا ہے باز
رخنۂ دیوار ہے یا دیدۂ نظّارگی

میر کے ہم عصر شعرا نے اور سب سے بڑھ کر خود میر نے فارسی اثرات کو کیسی خوش سلوبی سے اردو میں کھپایا۔ سینکڑوں ترکیبیں اور محاورے اردو میں کھپ کر اردو کے ہو گئے۔ ور زبان کی تاثراتی جہات روشن تر ہو گئیں۔ خوش آمدن سے خوش آنا، بو کردن سے باس کرنا، سر فرو آوردن سے سر فرو لانا، بروئے کار آوردن سے بروئے کار لانا، تماشا کردن سے تماشا

کرنا، سازکردن سے سازکرنا، خوکردن سے خوکرنا، نیازکردن سے نیازکرنا تکلیف کردن سے تکلیف کرنا، اسی طرح طرح کردن (طرح کرنا)، بہم رسیدن (بہم پہنچنا) واشدن (وا ہونا) داغ شدن (داغ ہونا) سرکشیدن (سر کھینچنا) قدم رنجہ کردن (قدم رنجہ کرنا)، ترآمدن (ترآنا)، راہ غلط کردن (راہ غلط کرنا)، وغیرہ سینکڑوں الفاظ اور ترکیبیں اردو میں آگئیں۔

وحید الدین سلیم نے اپنے تجزیے میں ایسے پورے کے پورے مصرعے فارسی کے نقل کیے ہیں جو میر کے یہاں ملتے ہیں۔ جن کے لیے بعد میں غالب کی شاعری بدنام ہوئی۔ صحرا صحرا وحشت، دنیا دنیا تہمت، عالم عالم عشق و جنوں، شائستۂ پریدن، جوشِ اشکِ ندامت، صد سخن آغشتۂ خوں، غبارِ دیدۂ پروانہ، سرنشین راہِ مے خانہ، ہنگامہ گرم کن، دلِ غفراں پناہ، حرفِ زیرلبی، تہِ بال، ستم کشتہ، غنچہ پیشانی جیسی ترکیبیں تو میر کی اردو میں ایسے گھل مل گئی ہیں گویا فارسی کی نہ ہوں اردو ہی کی ہوں۔ آل احمد سرور نے صحیح کہا ہے "میر کے لہجے کی خوش آہنگی اور شیرینی کبھی ماند نہیں پڑتی، ان کے یہاں اضافتوں کے پہاڑ بھی روئی کے گالے معلوم ہوتے ہیں۔" اضافتیں تو کم ہیں البتہ ترکیبیں خوب خوب آئی ہیں۔ وحید الدین سلیم کہتے ہیں کہ "ان میں سے بعض ترکیبیں یقیناً ایسی ہیں کہ اردو زبان ان کا تحمل نہیں کرسکتی لیکن میر صاحب پر کون حرف رکھ سکتا ہے۔" یہاں وحید الدین سلیم سے نکات الشعرا کے شق چار والے بیان کی روشنی میں کچھ زیادتی ہوئی ہے۔ میر نے کہا تھا "فارسی ترکیبیں ایسی ہونی چاہئیں جو زبانِ ریختہ سے مناسبت رکھتی ہوں اور اس بات کو شاعر کے سوا کوئی نہیں پہچان سکتا اور اس کا جاننا سلیقۂ شاعری پر موقوف ہے۔" چنانچہ میر کے یہاں اکثر و بیشتر یہ تمام عناصر مانوس و نامانوس، رائج اور غیر رائج، غریب و غیر غریب، یہ سب میر کے تخلیقی آتش کدے میں تپ کر اردو میں ایسے کھپ گئے ہیں کہ اردو کے وجود کا حصہ بن گئے ہیں۔ فارسی عنصر کا جذب و قبول میر کی شاعری کا روشن پہلو ہے۔ ذیل کے اشعار میں دیکھیے فارسی عنصر سے کہیں ثقالت پیدا نہیں ہوتی۔ اس کو دیسی عنصر یعنی

اردو کی اردوئیت کے ساتھ کیسا کھپایا ہے اور اس سے کیا کیا کیفیتیں پیدا کی ہیں:

صحرائے محبت ہے قدم دیکھ کے رکھ میر
یہ سیر سرِ کوچہ و بازار نہ ہووے

افسردگیِ سوختہ جاناں ہے قہر میر
دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

روز آنے پہ نہیں نسبتِ عشقی موقوف
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

سینکڑوں حرف ہیں گرہ دل میں
پر کہاں پائیے لبِ اظہار

شہرِ خوبی کو خوب دیکھا میر
جنسِ دل کا کہیں رواج نہیں

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

ہم خاک میں ملے تو ملے لیکن اے سپہر
اس شوخ کو بھی راہ پہ لانا ضرور تھا

جم گیا خوں کفِ قاتل پہ ترا میر زبس
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

شوقِ قامت میں ترے اے نونہال
گُل کی شاخیں لیتی ہیں انگڑائیاں

ہم جانتے ہیں یا کہ دلِ آشنا زدہ
کہیے مو کس سے عشق کے حالات کے تئیں

اک نگہ ایک چشمک ایک سخن
اس میں بھی تم کو ہے تامل سا

ہے جو اندھیر شہر میں خورشید
دن کو لے کر چراغ نکلے ہے
ہر سحر حادثہ مری خاطر
بھر کے خوں کا ایاغ نکلے ہے

سائے ہیں ہر پلک کے خوابیدہ ہے قیامت
اس فتنۂ زماں کو کوئی جگا تو دیکھو

منصور کی نظر تھی جو دار کی طرف سو
پھل وہ درخت لایا آخر سرِ بریدہ

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاج وری کا
کل اس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا
آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لُٹا راہ میں یاں ہر سفری کا
زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا
اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھر وہیں دیکھو
آئینے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا
صد موسمِ گل ہم کو تہِ بال ہی گزرے
مقدور نہ دیکھا کبھو بے بال و پری کا
لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا
ٹک میرِ جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسہ ہے چراغِ سحری کا

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

ہائے غیوری جس کے دیکھے جی ہی نکلتا ہے اپنا
دیکھیے اس کی اور نہیں پھر عشق کی یہ بھی غیرت ہے
صبح سے آنسو نومیدانہ جیسے وداعی آتا تھا
آج کسو خواہش کی شاید دل سے ہمارے رخصت ہے
کیا دل کش ہے بزم جہاں کی جاتے یاں سے جسے دیکھو
وہ غم دیدہ رنج کشیدہ آہ سراپا حسرت ہے

کچھ موجِ ہوا پیچاں اے میرؔ نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی
مغرور بہت تھے ہم آنسو کی سرایت پر
سو صبح کے ہونے کو تاثیر نظر آئی
گُل بار کرے ہے گا اسبابِ سفر شاید
غنچے کی طرح بلبل دل گیر نظر آئی

آگے ہمارے عہد سے وحشت کو جا نہ تھی
دیوانگی کسو کی بھی زنجیرِ پا نہ تھی
بیگانہ سا لگے ہے چمن اب خزاں میں ہائے
ایسی گئی بہار مگر آشنا نہ تھی
وہ اور کوئی ہو گی سحر جب ہوئی قبول
شرمندۂ اثر تو ہماری دُعا نہ تھی

آگے بھی تیرے عشق سے کھینچے تھے دردو رنج
لیکن ہماری جان پر ایسی بلا نہ تھی
اُس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغِ وقف
مخلوق جب جہاں میں نسیم و صبا نہ تھی

گردش نگاہِ مست کی موقوف ساقیا
مسجد تو شیخ جی کی خرابات ہو گئی
ڈر ظلم سے کہ اس کی جزا بس شتاب ہے
آیا عمل میں یاں کہ مکافات ہو گئی
خورشید سا پیالۂ مے بے طلب دیا
پیرِ مغاں سے رات کرامات ہو گئی
کتنا خلافِ وعدہ ہوا ہو گا وہ کہ یاں
نومیدی و امیدی مساوات ہو گئی
ٹک شہر سے نکل کے مرا گریہ سیر کر
گویا کہ کوہ و دشت پہ برسات ہو گئی
اپنے تو ہونٹھ بھی نہ ہلے اس کے روبرو
رنجش کی وجہ میرؔ وہ کیا بات ہو گئی

صد حرف زیرِ خاک تہِ دل چلے گئے
مہلت نہ دی اجل نے ہمیں ایک بات کی

ہم تو ہی اس زمانے میں حیرت سے چپ نہیں
اب بات جا چکی ہے سبھی کائنات کی
حور و پری فرشتہ بشر مار ہی رکھا
دز دیدہ تیرے دیکھنے سے جس پہ گھات کی
عرصہ ہے تنگ چال نکلتی نہیں ہے اور
جو چال پڑتی ہے سو وہ بازی کی مات کی

آرزو اس بلند و بالا کی
کیسا بلا میرے سر پہ لائی ہے
دیدنی ہے شکستگی دل کی
کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے
ہے تصنع کہ لعل ہیں وے لب
یعنی اک بات سی بنائی ہے
مرگِ مجنوں سے عقل گم ہے میر
کیا دوانے نے موت پائی ہے

۴

ہندی الفاظ کا رس: پوری اردو کا پورا شاعر

میر کی زبان کو دراصل سادگی و سلاست یا فارسیت و مشکل پسندی کی اصطلاحوں کے ذریعے سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ یہ درجہ بندی بعد کی شعری روایتوں کی وجہ سے راسخ ہو گئی اور

تنقیدی زبان میں میکانکی طور پر برتی جانے لگی۔ میر کا تخلیقی ذہن شاید ان حد بندیوں سے بے نیاز تھا۔ اس لیے ان درجہ بندیوں کی مدد سے میر کی زبان کو سمجھنا میر سے بے انصافی کرنا ہے۔

میر نے اردو کے ایک روپ ایک رُخ ایک سطح یا ایک پرت کو نہیں برتا، پوری اردو کو برتا ہے۔ مستقبل کی اردو کے تمام شعری امکانات کی سیر میر کے یہاں ہو جاتی ہے۔ میر سے محمد حسین آزاد نے جو روایت منسوب کی ہے کہ انوری و خاقانی کا کلام سمجھنے کے لیے "ان کی شرح میں مصطلحات اور فرہنگیں موجود ہیں۔ اور میرے کلام کے لیے فقط محاورۂ اہلِ اردو ہے یا جامع مسجد کی سیڑھیاں، اور اس سے آپ محروم" اس روایت کا یہ پہلو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ جامع مسجد کی زبان کو سند میں لانے کی ضرورت لسانی برتری جتانے کے لیے لکھنؤ میں پیش آئی تھی۔ ورنہ میر کا لڑکپن آگرے میں گزرا تھا۔ اکبرآباد کی لسانی روایت پر دہلی کی کھڑی بولی کی نہیں بلکہ آگرے کی برج کی چھاپ تھی۔ میر کے یہاں کبھو، کسو، کیجو، دیجو، جد، تد، ان، کن، ٹک، تنک، نپٹ، پون، بچن، لکھ، نگر، برد، سانجھ، بجن، باس، وغیرہ سیکڑوں الفاظ برج کے غیر شعوری لسانی اثرات کی یاد دلاتے ہیں۔ طویل مصوتوں یا خفیف مصوتوں کو کھینچ کر طویل بنانے کا رجحان بھی برج بھاشا کی بھگتی کال کی شاعری کے اثرات کی عام کیفیت ہے۔ البتہ میر کی زبان کی شیرازہ بندی ہوئی دہلی میں اور یہ نکھر کر اور بن سنور کر جوان ہوئی دہلی کی کھڑی بولی کے سایے میں۔ میر کے یہاں کھڑی کے قدیمی اثرات مثلاً آوے ہے، جاوے ہے، ہووے گی، کھاوے گا، ڈھائے کر، آئے کر، جائے کر، بلبل کنے، دوش اوپر، مجھ پاس، ہم پاس، میرے تئیں، اپنے تئیں، دیکھیا ہوں، لکھیا ہوں، جو جو تم نے ظلم کیے سو سو ہم نے اٹھائے دیا وغیرہ بہت سی لسانی خصوصیات سترہویں اٹھارہویں صدی کی کھڑی بولی سے لے کر آج تک کی عوامی زبان میں چلی آتی ہیں۔ لکھنؤ میں معاملہ مختلف تھا، یہاں کی اردو کا وہ لوچ جو بعد میں انیس کے مرثیوں اور مرزا شوق کی مثنویوں میں سامنے آیا، اودھی کے اثرات کی دین تھا۔ میر لکھنؤ میں ساٹھ برس کی عمر میں پہنچے تھے، اس لیے کسی نئے لسانی اثر کو قبول کرنا جہاں

شعوری طور پر احساسِ برتری کے باعث ناممکن تھا، وہاں تحت تعوری طور پر نئے لسانی اثرات کے بروئے کار آنے کا بھی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ اردو زبان بولیوں کے سنگم پر وجود میں آئی تھی۔ چنانچہ جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان سے مُراد وہ زبان لینی چاہیے جو ان تمام بولیوں کے لسانی متھن سے میر کے عہد تک وجود میں آ چکی تھی۔ جامع مسجد کی سیڑھیوں کی وضاحت میں جو یہ کہا جاتا ہے کہ اس سے میر نے مسجد کو مسیت، پلید کو پلیت، دستخط کو دسخط یا خیال کو خیال بروزن حال باندھنے کا جواز پیدا کیا ہے تو یہ اس مہتم بالشان لسانی روایت کی نہایت ہی محدود اور سطحی تعبیر ہے۔ یہ تعبیر اُس انتہائی کشادہ اور مختلف عناصر کو جذب کرنے والی زبان کی توہین ہے جو میر کی شاعری میں ایک موّاج سمندر کی طرح تلاطم خیز نظر آتی ہے۔ میر دراصل پوری اردو زبان کے پورے شاعر تھے۔ اس سے میری یہ مُراد نہیں کہ میر کی لفظیات سب سے بڑی ہے۔ قطعی لفظ شماری کی غیر موجودگی میں یہ بات قیاساً ہی کہی جا سکتی ہے کہ ممکن ہے کہ نظیر یا انیس کی لفظیات میر سے زیادہ ہو، لیکن لفظیات زبان کی صرف ایک سطح ہے پوری اردو سے مُراد صرف ایک سطح نہیں ہے بلکہ اس کے تمام لسانی روپ اور پرتیں یعنی صَرفی اور نحوی، صوتیاتی، اسلوبیاتی نیز عروضی ان تمام رُخوں کو جیسا میر نے کھنگالا ہے اور زبان کے آئندہ کے امکانات کی جو بشارت دی ہے اس اعتبار سے پوری اردو زبان کے پورے شاعر کہلانے کا شرف میر تقی میر ہی کو حاصل ہو سکتا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے صحیح کہا ہے: "میر کی اردو دوسرے شعرا کی اردو سے اس اعتبار سے علاحدہ اور اہم ہے کہ دوسرے شعرا اکثر و بیشتر عربی فارسی اور دوسری زبان کے الفاظ، تراکیب، بندش، محاورہ، روزمرہ، یا انواع و اقسام کے علوم و فنون یا نعروں کے سہارے چلتے ہیں، میر صرف اردو اور اپنے مخصوص لب و لہجہ سے کام لیتے ہیں۔ دوسرے ممتاز شعرا کی جو مخصوص زبان ہوتی ہے۔ اس میں آتنی "اردوئیت" یا "اردوپن" نہیں ہوتا جتنا میر کے یہاں ہے": ذیل کے اشعار میں دیکھیے ایک معمولی سے دیسی لفظ نے شعر میں کیا معنویت پیدا کی ہے

شعوری طور پر احساسِ برتری کے باعث ناممکن تھا، وہاں تحت تعوری طور پر نئے لسانی اثرات کے بروئے کار آنے کا بھی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ اردو زبان بولیوں کے سنگم پر وجود میں آئی تھی۔ چنانچہ جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان سے مُراد وہ زبان لینی چاہیے جو ان تمام بولیوں کے لسانی منتھن سے میر کے عہد تک وجود میں آ چکی تھی۔ جامع مسجد کی سیڑھیوں کی وضاحت میں جو یہ کہا جاتا ہے کہ اس سے میر نے مسجد کو مسیت، پلید کو پلیت، دستخط کو دسخط یا خیال کو خیال بروزن حال باندھنے کا جواز پیدا کیا ہے تو یہ اس مہتم بالشان لسانی روایت کی نہایت ہی محدود اور سطحی تعبیر ہے۔ یہ تعبیر اُس انتہائی کشادہ اور مختلف عناصر کو جذب کرنے والی زبان کی توہین ہے جو میر کی شاعری میں ایک موّاج سمندر کی طرح تلاطم خیز نظر آتی ہے۔ میر دراصل پوری اردو زبان کے پورے شاعر تھے۔ اس سے میری یہ مُراد نہیں کہ میر کی لفظیات سب سے بڑی ہے۔ قطعی لفظ شماری کی غیر موجودگی میں یہ بات قیاساً ہی کہی جا سکتی ہے کہ ممکن ہے کہ نظیر یا انیس کی لفظیات میر سے زیادہ ہو، لیکن لفظیات زبان کی صرف ایک سطح ہے پوری اردو سے مُراد صرف ایک سطح نہیں ہے بلکہ اس کے تمام لسانی روپ اور پرتیں یعنی صَرفی اور نحوی، صوتیاتی، اسلوبیاتی نیز عروضی ان تمام رُخوں کو جیسا میر نے کھنگالا ہے اور زبان کے آئندہ کے امکانات کی جو بشارت دی ہے اس اعتبار سے پوری اردو زبان کے پورے شاعر کہلانے کا شرف میر تقی میر ہی کو حاصل ہو سکتا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے صحیح کہا ہے: " میر کی اردو دوسرے شعرا کی اردو سے اس اعتبار سے علاحدہ اور اہم ہے کہ دوسرے شعرا اکثر و بیشتر عربی فارسی اور دوسری زبان کے الفاظ، تراکیب، بندش، محاورہ، روزمرہ، یا انواع و اقسام کے علوم و فنون یا نعروں کے سہارے چلتے ہیں، میر صرف اردو اور اپنے مخصوص لب و لہجہ سے کام لیتے ہیں۔ دوسرے ممتاز شعرا کی جو مخصوص زبان ہوتی ہے۔ اس میں اتنی "اردوئیت" یا "اردوپن" نہیں ہوتا جتنا میر کے یہاں ہے"

ذیل کے اشعار میں دیکھیے ایک معمولی سے دیسی لفظ نے شعر میں کیا معنویت پیدا کی ہے

کہتے نہ تھے مت کُڑھا کر
دل ہو نہ گیا گُداز تیرا

جی ڈہا جائے ہے سحر سے آہ
رات گزرے گی کس خرابی سے

لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزا جانا

ایک ڈھیری راکھ کی تھی صبح جائے میر پر
برسوں سے جلتا تھا شاید رات جل کر رہ گیا

آسماں شاید ورے کچھ آگیا
رات سے کیا کیا رُکا جاتا ہے جی

یاقوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گُل برگ
ٹک ہونٹھ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

آتش سی پھک رہی ہے سارے بدن میں میرے
دل میں عجب طرح کی چنگاری آپڑی ہے

کیا فکر کروں مَیں کہ ٹلے آگے سے گردوں
یہ گاڑی مری راہ میں بے ڈَول اَڑی ہے

جی ہی دینے کا نہیں کڑھنا فقط
اس کے در سے جانے کی حسرت بھی ہے

رخسار اس کے ہائے رے جب دیکھتے ہیں ہم
آتا ہے جی میں آنکھوں کو ان میں گڑو دیجیے

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرورِ قلب
آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیچ

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک
جیسے چراغِ مفلس اک دم میں جل بجھا تو

نہیں وسواس جی گنوانے کے
ہائے رے ذوق دل لگانے کے

پھول نرگس کا لیے بھیک کھڑا تھا راہ میں
کس کی چشمِ پُر فسوں نے میر کو جادو کیا

کیا فکر کروں مَیں کہ ٹلے آگے سے گردوں
یہ گاڑی مری راہ میں بے ڈَول اَڑی ہے

جی ہی دینے کا نہیں کُڑھنا فقط
اس کے در سے جانے کی حسرت بھی ہے

رخسار اس کے ہائے رے جب دیکھتے ہیں ہم
آتا ہے جی میں آنکھوں کو ان میں گڑو ئیے

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرورِ قلب
آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیچ

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک
جیسے چراغِ مفلس اک دم میں جل بجھا تو

نہیں وسواس جی گنوانے کے
ہائے رے ذوق دل لگانے کے

پھول نرگس کا لیے بھیک کھڑا تھا راہ میں
کس کی چشمِ پُر فسوں نے میر کو جادو کیا

تب قیس جنگلوں کے تئیں آگ دے گیا
ہم بھر چلے ہیں رونے سے اب سارے بن میں آب

جان کا نرفہ نہیں ہے کچھ تجھے کڑھنے میں میر
غم کوئی کھاتا ہے میری جان غم کھانے کی طرح

ناسازی و خشونت جنگل ہی چاہتی ہے
شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ ہوتے کیکر

تم نے دیکھا ہوگا بچپن میر کا
ہم کو تو آیا نظر وہ خام سہل

اب چھیڑیے جہاں وہیں گویا ہے درد سب
پھوڑا سا ہو گیا ہے ترے غم میں تن تمام

محبت نے کھویا کھپایا ہمیں
بہت ان نے ڈھونڈھا نہ پایا ہمیں

سدا ہم تو کھوئے گئے سے رہے
کبھو آپ میں تم نے پایا ہمیں

آہ سحر نے سوزشِ دل کو مٹا دیا
اس باؤ نے ہمیں تو دیا سا بجھا دیا

دیکھا کہاں وہ نسخہ اک روگ ہے بسایا
جی بھر کبھو نہ پنپا بہتیری کیں دوائیں

جنگل ہی ہرے تمہارے رونے سے نہیں میرے
کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیرابی

ان درس گہوں میں وہ آیا نہ نظر ہم کو
کیا نقل کروں خوبی اس چہرہ کتابی کی

کل بارے ہم سے اس سے ملاقات ہو گئی
دو دو بچن کے ہونے میں اک بات ہو گئی

ٹک حال شکستہ کے سننے ہی میں سب کچھ ہے
پر وہ تو سخن رس ہے اس بات کو کیا مانے

اندوہ وصل و ہجر نے عالم کھپا دیا
ان دو ہی منزلوں میں بہت یار تھک گئے

تڑپھے ہے جب کہ سینے میں اُچھلے ہے دو دو ہاتھ
گر دل یہی ہے میرؔ تو آرام ہو چکا

گُل پھول کوئی کب تک جھڑ جھڑ کے گرتے دیکھے
اس باغ میں بہت اب جوں غنچہ میں رُکا ہُوں

روشن ہے اس طرح دلِ ویراں میں ایک داغ
اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

اُلجھاؤ پڑگیا جو ہمیں اس کے عشق میں
دل سا عزیز جان کا جنجال ہو گیا

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ
دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف

میر کی زبان آج بھی تازہ

اب آخر میں یہ سوال اٹھانا بھی ضروری ہے کہ میر کی زبان میں پُرانا پن ہے، لیکن یہ آج بھی پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ کیوں؟ ان دو سو برسوں میں زبان کتنی آگے نکل آئی ہے، اس میں کتنی تبدیلیاں ہوگئیں۔ ناسخ کی روایت کے ماننے والوں پر ہندی کی چندی کا الزام دھرنا عام سی بات ہے حالانکہ متروکات کا سلسلہ متوسطین شعرائے دہلی ہی کے زمانے میں شروع ہو گیا تھا۔ یہ لَے بعد میں بڑھ گئی اور یاروں نے اظہار کی کیسی کیسی وسعتوں اور نرمیوں کی راہیں

مسدود کردیں۔ زبان سب سے اہم سماجی مظہر ہے۔ سماجی ضرورتوں اور تاریخی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ زبان میں بھی تبدیلیاں ناگزیر ہیں۔ کسی بھی زبان کو دیکھیے صدیوں پہلے کی زبان پُرانی اور ادھوری معلوم ہوگی۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ میر کی زبان پُرانی ہوتے ہوئے بھی پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ یہ سوال بیسویں صدی کے اواخر میں پوچھا جا سکتا ہے تو شاید آئندہ بھی پوچھا جاتا رہے گا۔ میر کی زبان کا بھلا لگنا یا پیارا لگنا الگ بات ہے۔ یہ میر سے محبت یا میر کے زخموں کی کائنات کی بنا پر بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ لسانی طور پر بھی میر کی زبان پُرانی ہونے کے باوجود پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ یہ زبان آج بھی تازہ ہے گرم ٹپکتے ہوئے خون کی طرح یا کچّے سونے کی طرح یا پھول کی پتّی پر لرزتی ہوئی اوس کی بوند کی طرح۔ اس میں تازگی کا زندہ عنصر نہ ہوتا تو آزادی کے بعد میر کے تخلیقی اثرات کی جو بازیافت ہوئی اور نئی غزل کے غیر رسمی، شخصی اور تازہ کار لہجے سے میر کی زبان کا جو تخلیقی رشتہ استوار ہوا، وہ رشتہ ہرگز استوار نہ ہو سکتا۔ تاہم بات صرف مقبولیت کی نہیں۔ میر کی زبان اپنے ARCHAIC (قدیم) عنصر کے باوجود ARCHAIC معلوم نہیں ہوتی، یہ آج کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اس بارے میں یہ حقیقت ہے کہ میر کی زبان کا قدیمی عنصر شاید اس زبان کا ایک فی صد بھی نہیں۔ بنیادی ساختیں جن کا گہرا رشتہ اردو کی لسانی جڑوں، بولیوں ٹھولیوں اور زمینی اثرات سے ہے وہ سب جُوں کی تُوں ہیں۔ میر کی زبان کا چونکہ گہرا اور سچّا رشتہ بولیوں ٹھولیوں سے ہے، اس لیے اس زبان میں آج بھی گرم تازہ خون کی کیفیت ہے۔ زبانوں کے ارتقا کا یہ پہلو خاصا دلچسپ ہے کہ زبانیں اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ بلوغ کی منزلیں طے کرتی ہیں، اور پھر معیار رسیدہ ہو جاتی ہیں، لیکن بولیاں ٹھولیاں کبھی فرسودہ اور پُرانی نہیں ہوتیں۔ پُرانا ہوتے ہوئے بھی ان کا کچّا سونا کبھی ماند نہیں پڑتا اور وہ ہمیشہ جوان رہتی ہیں۔ میر کی زبان کے سدا بہار ہونے کا راز بھی یہی ہے کہ اس زبان کا جو سیدھا سچّا رشتہ

بولیوں سے ہے وہ آج بھی توانا اور بامعنی ہے، اور اس کی لسانی گونج آج بھی پورے برصغیر میں موجود ہے کیونکہ یہ بولیاں چاروں طرف زندہ ہیں۔ یہ بولیاں آج بھی میر کی زبان کے آئینے میں اپنا چہرہ دیکھتی ہیں تو یہ رشتہ صدیاں گزرنے کے بعد بھی تازہ اور نیا ہوتا رہتا ہے۔ میر کی زبان میں جڑوں کی بڑی اہمیت ہے، اس لیے وقت کا سیل اسے چھو نہیں سکتا۔ یہ زبان آج بھی تازہ ہے اور آئندہ بھی تازہ رہے گی۔

نغمگی اور ترنم ریزی: غنّیت اور طویل مصوّتے

میر کی زبان کے زمینی عنصر کی نغمگی اور ترنم ریزی کے بارے میں بھی کچھ اشارے ضروری ہیں۔ میر کی موسیقیت کا ذکر کرتے ہوئے اکثر کہا جاتا ہے کہ وہ قافیے اور بحور مترنم لاتے ہیں۔ اس کے علاوہ ردیفوں کی تکرار نیز ان کی طوالت سے بھی عمدہ کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں میر کی ہندی بحر کا ذکر ضروری ہے۔ میر نے بحور متقارب و متدارک میں، جانے سالم ارکان کے مختلف زحافات میں غزلیں کہہ کر اردو کو ہندی آہنگ سے قریب کر دیا۔ سید عبداللہ کا کہنا ہے "میر نے غزل کی تمام مروجہ بحور کو استعمال کیا ہے مگر سب سے زیادہ لطف ان کی لمبی بحر والی غزلوں میں ہے۔ لمبی بحریں لطیف اور ہلکے احساس کی آئینہ داری کرتی ہیں۔ ہندی گیت کو زندہ رکھنے یا زندہ کرنے کی جتنی کوششیں ہوئی ہیں، ان میں خصوصیت سے میر کا بہت حصہ ہے۔ میر کی گیت نما غزلیں اتنی مترنم اور پُرلطف ہیں کہ ان کی پوری کیفیتوں کا بیان نہیں ہو سکتا۔ ان میں سے بعض درد کا اور بعض شوق کا اظہار کرتی ہیں، بعض تمنا کا، بعض میں حسرت ہے جس کا اظہار بحروں ہی سے ہو جاتا ہے۔" (نقد میر ۵۰)

جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں
داغ جگر پہ جلائے ہیں چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں

تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی آہ جوانی یوں کاٹی
ایسی تھوڑی رات میں ہم نے کیا کیا سوانگ بنائے ہیں

جھمکی کچھ کہ جی میں چبھی، سبھی ہلی ٹک کہ دل میں کھبی سبھی
یہ جو لاگ پلکوں میں اس کی ہے نہ چھری میں ہے نہ کٹار میں

چھلے ہیں مونڈھے پھٹی ہے کہنی جیسی ہے چولی پھنسی ہے بُہری
قیامت اس کی ہے تنگ پوشی ہمارا جی تو بہ تنگ آیا

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

مرا شور سُن کے جو لوگوں نے کیا پوچھنا تو کہے ہے کیا
جسے میر کہتے ہیں صاحبو! یہ وہی تو خانہ خراب ہے
کبھو لطف سے نہ سخن کیا کبھو بات کر نہ لگا لیا
یہی لحظ لحظ خطاب ہے وہی لمحہ لمحہ عتاب ہے

میر کی نغمگی میں غنیت اور طویل مصوتوں کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ میر ضمائر کی جمع راتیں تمہاریاں، باتیں ہماریاں، اسی طرح مؤنث صورتوں میں افعال کی جمع عورتیں آئیاں، پھولوں کی جھڑیاں ہلیاں، زلفیں دکھائیاں لاتے ہیں۔ اسی طرح حال میں آنکھیں ترستیاں

ہیں، ماضی قریب میں شکلیں خاک میں ملائیاں ہیں، ماضی بعید میں باتیں بہت بنائیاں، ماضی احتمالی میں وہ آئیاں ہونگی، ماضی تمنائی میں کاش وہ نگاہیں آنکھوں میں گرتیاں لاتے ہیں. ان تمام افعال میں کیا ایک ہی صوتی عنصر کی کرشمہ کاری نہیں؟ یہ نون غنہ کا استعمال ہے جو طویل مصوتوں کے ساتھ ہی ممکن ہے اور جس کی ترنم ریزی کے بارے میں کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

جفائیں دیکھ لیاں، بے وفائیاں دیکھیں
بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں

دیکھیں تو کیا دکھائے یہ افراطِ اشتیاق
لگتی ہیں تیری آنکھیں مجھے پیاریاں بہت

گُل نے ہزار رنگ سخن سر کیا ولے
دل سے گئیں نہ باتیں تری پیاری پیاریاں

تھا دل جو پکا پھوڑا بسیاریِ الم سے
دُکھتا گیا دو چنداں جُوں جُوں دوا لگائی

کب سے نظر لگی تھی دروازۂ حرم سے
پردہ اٹھا تو لڑیاں آنکھیں ہماری ہم سے

دل کی کچھ تقصیر نہیں ہے آنکھیں اس سے لگ پڑیاں
مار رکھا سو ان نے مجھ کو کس ظالم سے جا لڑیاں

بولیوں سے رشتہ/اندر رونے میں جیسے باغ لگا/

وقت کی دوڑ میں میر کی زبان کے یہ ابھار بھلا دیے گئے، تاہم آج بھی بھلے لگتے ہیں۔ اسی طرح کی کچھ اور خصوصیات دیکھیے۔ ماضی ناتمام میں وہ ڈریں تھے، تو ڈرے تھا، تم ڈرو تھے/ فعل حال میں وہ چلے ہے، وہ چلیں ہیں، تم چلو ہو،/ فعل میں جمع مؤنث کے صیغے مست ہو پڑیاں، صورتیں دکھائیاں، نعتیں چکھ لیاں، بڑی بڑی ڈالیں کاٹیاں/مضارع میں آوے ہے، جاوے ہے، کھاوے تھا، لیوے تھا، بووے گا، سووے گا یا ٹوٹ گیا کی جگہ پر ٹوٹا گیا، پھوٹا گیا یا جگر آوے، ہنر آوے، ادھر آوے/ یا سا تبان جل جاوے، زبان جل جاوے، استخواں جل جاوے یا معطوفہ میں ڈھا کر کے بجائے ڈھانے کر، کھا کر کے بجائے کھائے کر، آئے کر، گائے کر ان سب میں جو چیز زائد ہے وہ طویل مصوتہ ہے خواہ وہ یائے ہو یا الف یا واؤ جس سے زبان کے لوچ اور نغمگی میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ بات صرف اتنی نہیں۔ اردو میں الفاظ کے ربط کے لیے عطف و اضافت کے دو زبردست وسیلے ہیں۔ عطف کا سلسلہ تو تمام ہند آریائی زبانوں میں ہے اور زمینی اثرات کے ذیل میں بھی آتا ہے۔ اضافت کو میر کم کم استعمال کرتے ہیں لیکن حروف کی تخفیف کی کیسی کیسی صورتیں میر کے یہاں ملتی ہیں۔ مثلاً مجھ پاس، ہم پاس، کسی کنے، دوش اوپر، بلبل کنے، دل ساتھ، دل سوا، گلوں چھٹ، ہم وہاں دیر رویا کیے، چمن بیچ، اپنے اعتقاد، دل ترے کوچے سے آنے کہے ہے یعنی آنے کو۔ جگہ جگہ نے کا حذف ہوا ہے/ پوچھا جو میں نشاں/ ہم قیاس کیا/ باس کیا/ لیکن یہ کھٹکتا نہیں۔ یہ صورتیں ایک ایسی زبان کا پتہ دیتی ہیں جو بعد کی زبان سے لسانی ساختوں کے اعتبار سے یقیناً زیادہ

وسیع، زیادہ بھرپور اور زیادہ متموّل تھی۔ ملاحظہ ہوں یہ چند شعر :

حرم کو جائیے یا دیر میں بسر کریے
تری تلاش میں اک دل کدھر کدھر کریے

نمک تمہارے جو ننّھ کے ملنے سے یاں ہوتا ہے کام
اِتنی اُتنی بات جو ہووے تو مانا کیجیے

عشق کی سوزش نے دل میں کچھ : چھوڑا کیا کہیں
لگ اٹھی یہ آگ ناگہ ہی کہ گھر سب پُھنک گیا

ایک دل کو ہزار داغ لگا
اندرونے میں جیسے باغ لگا

نکہتِ خوش اس کے پنڈے کی سی آتی ہے مجھے
اس سبب گُل کو چمن کے دیر میں نے بو کیا

باغباں بے رحم گُل بے دید موسم بے وفا
آشیاں اس باغ میں بلبل نے باندھا کیا سمجھ (غذفِ کر)

رہتی ہے چت چڑھی ہی دن رات تیری صورت
صفحے پہ دل کے میں نے تصویر کیا نکالی

گل کو محبوب ہم قیاس کیا
فرق نکلا بہت جو باس کیا (حذف نے)

عشقِ خوباں کو میر میں اپنا
قبلہ و کعبہ و امام کیا (حذفِ نے)

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشتِ غبار لے کے صبا نے اُڑا دیا (حذف نے)

یہ دعا کی تھی تجھے کن نے کہ بہرِ قتلِ میر
محضرِ خونیں پہ تیرے اک گواہی بھی نہ ہو

کچھ گُل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا (حذف نے)

گر آنکھ تیری بھی چپکی کہیں
ٹپکتا ہے چتون سے کچھ پیار سا

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا
آ پڑی یہ ایسی چنگاری کہ پیراہن جلا
کب تلک دھونی لگائے جوگیوں کی سی رہوں
بیٹھے بیٹھے در پہ تیرے تو مرا آسن جلا
شعلہ افشانی نہیں یہ کچھ نئی اس آہ سے
دَوں لگی ہے ایسی ایسی بھی کہ سارا بن جلا

سنا ہے سے باغ میں اٹھتے ہیں اے نسیم
مرغِ چمن نے خوب متھا ہے فغاں کے تئیں

جامۂ مستیِ عشق اپنا مگر کم گھیر تھا
دامنِ تر کا مرے دریا ہی کا سا پھیر تھا

جلوۂ ماہ تہہِ ابر تنک بھول گیا
ان نے سوتے میں دوپٹے سے جو منھ کو ڈھانکا

ان گُل رُخوں کی قامت لہکے ہے یوں ہوا میں
جس رنگ سے لچکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

میر کی زبان کے صوتیاتی امتیازات ایک الگ مقالے کا تقاضا کرتے ہیں۔ سرِ دست اشارے ہی کیے جا سکتے ہیں۔ جیسا کہ اس مطالعے کے شروع میں کہا گیا تھا زبانِ میر کے صوتیاتی امتیاز کا سب سے روشن پہلو یہ ہے کہ اس میں فارسی عربی کی صفیری آوازوں کے ساتھ ساتھ دیسی

بکار اور معکوسی آوازیں گھُل مل گئی ہیں۔ سید عبداللہ میریات کے واحد نقّاد ہیں جن کی نظر میر کی صوتیات تک گئی ہے۔ انھوں نے تکرارِ حروف سے بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ میر کاف اور گاف سے غیر معمولی دل چسپی رکھتے ہیں۔ بعض بعض غزلوں کے الفاظ تو انھیں دونوں حروف سے بھرے پڑے ہیں :

آہ کس ڈھب سے روئیے کم کم
شوق حد سے زیادہ ہے ہم کو

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

تجھ کو کیا بننے بگڑنے سے زمانے کے کہ یاں
خاک کن کن کی ہوئی اور ہوا کیا کیا کچھ

کیا آگ کی چنگاریاں سینے میں بھری ہیں
جو آنسو مری آنکھ سے گرتا ہے شرر ہے

نہ شکوہ شکایت نہ حرف و حکایت
کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے

کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کا غافل
خواب ہو جائے گا پھر جاگنا سوتے سوتے

جم گیا خوں کفِ قاتل پہ تیرا میر زبس
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

بات صرف ک گ کی نہیں۔ یہی حال بھ پھ تھ دھ وغیرہ اور ٹ ڈ ڑ اور ٹھ ڈھ ڑھ کا بھی ہے۔ اور یہی وہ روپ ہیں جو صفیری اور بندشی آوازوں کے ساتھ مل کر اردو کے اردوپن یا اردو کے پورے صوتیاتی امکانات کو اُجاگر کرتے ہیں۔ میر کے جتنے اشعار اس مقالے میں پیش کیے گئے۔ انھیں کہیں سے دیکھیے، خوش امتزاجی کی یہ صوتی کیفیت برابر ملے گی۔ بعض جگہ تو پوری کی پوری غزلیں ایسی ہیں جن کی زمینیں ہی ان آوازوں سے آباد ہیں۔

دل کی طرف کچھ آہ سے دل کا لگاؤ ہے
ٹک آپ بھی تو آئیے یاں زور باؤ ہے

گھاؤ ہے/ چھپاؤ ہے/ بناؤ ہے ...

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اُجاڑ کر

گاڑ کر/ اکھاڑ کر ...

دو دن سے کچھ بنی تھی سو پھر شب بگڑ گئی
صحبت ہماری یار سے بے ڈھب بگڑ گئی

واشد کچھ آگے آہ سی ہوتی تھی دل کے تئیں
اقلیم عاشقی کی ہوا اب بگڑ گئی

گرمی نے دل کی ہجر میں اس کے جلا دیا
شاید کہ احتیاط سے یہ تب بگڑ گئی

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

جب تک کڑی اٹھائی گئی ہم کڑے رہے
ایک ایک سخت بات پہ برسوں اڑے رہے
پڑے رہے / کھڑے رہے ...

دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا
رات کو سینہ بہت کوٹا گیا
پھوٹا گیا / کوٹا گیا ...

میر کی شاعری میں معکوسی اور ہکار آوازوں کی تاک جھانک جو لطف و اثر پیدا کرتی ہے اس کے لیے کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ میر کے یہاں دیسی عنصر کے سحر کارانہ صَرف سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ زبان میں کوئی آواز اچھی یا بُری نہیں ہوتی۔ لفظ یا آواز کا اثر، اس کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ بعد کے شاعروں نے کچھ آوازوں اور لفظوں کو اچھوت بناکر اردو میں کیسی شدید برہمنیت یا ملائیت کو رواج دیا۔ بہر حال خدا کا شکر ہے کہ نئی شاعری کے تحت جو نئی اسلوبیاتی روایت بننا شروع ہوئی ہے وہ اس عہد میں کچھ ایسا باغیانہ لسانی کردار ادا کر رہی ہے جیسا زمانۂ قدیم میں گوتم بدھ نے برہمنیت کے خلاف کیا تھا۔ پالی کی سرپرستی اس وقت زبان کی جڑوں کی طرف لوٹنے کا عمل تھا۔ معیار بندی ضروری ہے، لیکن معیار بندی اگر جکڑ بندی بن جائے تو جڑیں سوکھنے لگتی ہیں۔ اردو میں زبان کی جڑوں کی نمائندگی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے، دوسرا کوئی نہیں کرتا۔ اِدھر لہجۂ میر کی پیروی اردو زبان کے اپنی جڑوں سے نیا رس حاصل کرنے کا کھلا ہوا اشارہ ہے

ریختہ رُتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے

اُوپر کی بحث میں اگرچہ میر کے شعری اسلوب کی بنیادی جہات کی طرف اشارہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے تاہم بہت سے ذیلی نکات اور تفاصیل ایسی ہیں جن پر مزید گفتگو ہو سکتی تھی۔ لیکن طوالت کے خوف سے ان سے صرفِ نظر کرنا پڑا۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے پوری اردو کے ادبی حسن کو سب سے پہلے اور سب سے زیادہ آشکار کیا۔ ٹھیٹھ بول چال کی زبان سے انھوں نے شاعری کی زبان وضع کی اور فارسی اثرات کی خوش آہنگ آمیزش سے ایمائی اظہار کی ایسی ایسی رفعتوں تک ایک نوزائیدہ زبان کو پہنچا دیا کہ باید و شاید۔ میر کے یہاں حسن کاری اور تہ داری کی بنیادیں دراصل زبان کی جڑوں میں پیوست ہیں۔ ان کی سلاست، صفائی، لطافت، اگرچہ بے ارادہ اور بے کاوش معلوم ہوتی ہے لیکن اس کے پیچھے جو زبردست تخلیقی جوہر ہے، وہ ایسا بھید بھرا معنیاتی زیروبم پیدا کرتا ہے کہ وجود کے بہت سے سُر اس کی زد میں آجاتے ہیں۔ فراق نے کیا خوب کہا ہے "معلوم ہوتا ہے کہ میر نہیں بول رہے ہیں ہماری انسانیت اور ہماری فطرت بول رہی ہے۔" میر کی آواز کا جادو ہر عہد میں محسوس کیا جاتا رہا ہے۔ ان کے لہجے کی خوش آہنگی اور تاثیر اور دردمندی کبھی ماند نہیں پڑ سکتی۔ ان کے یہاں بحروں اور آوازوں کے ترنم، گونج اور تھرتھراہٹوں سے پورا پورا کام لیا گیا ہے۔ وہ ایسے صنّاع ہیں جن کی صنّاعی آسانی سے نظر نہیں آتی۔ ان کے یہاں خاموشی اور سنّاٹے بولتے ہیں۔ کم سے کم لفظوں سے وہ ایسی تصویریں بناتے ہیں، اور داخلی محسوسات کی ایسی ترجمانی کرتے ہیں کہ دل پر چوٹ پڑتی ہے۔ ان کی شاعری میں ایسی دل آویزی اور دل آسائی ہے جو اور کہیں نہیں ملتی۔ میر کی زبان آج بھی زندہ ہے، اور یہ زبان آج بھی دل کی تہوں سے نکلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ میر کی عظمت کے کئی گوشے ہیں لیکن شاید سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ انھوں نے پوری زبان کے پورے امکانات کو روشن کیا

اور پوری زبان کی ظاہری اور زیریں ساختوں کو جس طرح برتا اور جس طرح شعری اظہار کی اعلا ترین سطحوں پر فائز کیا، یہ اعزاز اور اعجاز کسی دوسرے کو نصیب نہیں ہوا۔

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے
معتقد کون نہیں میر کی استادی کا

میر کی شاعری 'درد مند انسانیت کی آواز' ہے۔ میر کی 'چشم خوں بستہ' انھیں ہر دل سے ضرور قریب کر دیتی ہے، لیکن میر کا سمجھنا سہل نہیں۔ میر کی بصیرت تہ در تہ ہے۔ انھوں نے اپنی موجِ سخن کو بلا وجہ صد رنگ نہیں کہا تھا:

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے مَیں طبعِ رواں ہُوں

لیکن اردو تنقید نے ابھی اس موجِ صد رنگ کے تمام رنگوں سے انصاف نہیں کیا۔ پورے میر کو سمجھنا اور پہچاننا ابھی باقی ہے۔

لُطف مجھ میں بھی ہیں ہزاروں میرؔ
دیدنی ہُوں جو سوچ کر دیکھو

(بابائے اُردو مولوی عبدُالحق یادگاری خُطبہ
انجُمن ترقّی اُردو (پاکستان) مئی ۱۹۸۴ء)

اسلوبیاتِ انیس

انیس کے شعری کمال اور ان کی فصاحت کی داد کس نے نہیں دی، لیکن انیس کے ساتھ انصاف سب سے پہلے شبلی نے کیا اور آنے والوں کے لیے انیس کی شاعرانہ عظمت کے اعتراف کی شاہراہ کھول دی. بعد میں انیس کے بارے میں ہماری تنقید زیادہ تر شبلی کے دکھائے ہوئے راستے پر چلتی رہی ہے. انیس کے محاسن شعری کے بیان میں شبلی نے جو کچھ لکھا تھا، پون صدی گزرنے کے باوجود اس پر کوئی بنیادی اضافہ آج تک نہیں کیا جا سکا. شبلی نے انیس کی فصاحت کے ضمن میں جو کچھ کہا تھا وہ دراصل مشرقی نظریۂ شعر کی آخری شمع کے بھڑک اٹھنے کا منظر تھا. شبلی نے شعرالعجم اور موازنۂ انیس و دبیر لکھ کر مشرقی شعریات اور جمالیات کی جو خدمت کی تھی، ویسی اور اس پایے کی پھر کسی سے نہ ہوسکی. حالی کا معاملہ دوسرا ہے. وہ شاعری میں نشاۃ الثانیہ کے نقیب تھے جس کا منطقی نتیجہ آگے چل کر عقلیت پرستی اور افادیت پسندی پر اصرار کی شکل میں ظاہر ہوا. شبلی شعر میں حظ ولطف اور فصاحت و ادا بندی کے دلدادہ تھے. یوں دونوں کی شخصیتیں متاخرین شعراے اردو کے غالب رجحان یعنی ناسخیت سے انحراف کے طور پر ابھری تھیں. لیکن دونوں کا ردِ عمل ان کی اپنی اپنی انفرادی افتادِ طبع کا انداز لیے ہوئے تھا.

انیس کے زمانے میں شعر گوئی کے دو انداز عام تھے: ایک انداز تو وہی قدیمی تھا جس کی رو سے میر تقی میر کو خداے سخن تسلیم کیا گیا تھا، اور جو اپنے وسیع معنوں میں دہلوی شعراے

منسوب کیا جاتا تھا، یعنی تغزل، درد مندی، سوزوگداز، جذبات نگاری، لطفِ بیان، جدتِ ادا، سلاست، روانی، اور ادائے معنی میں حسن وسلیقہ جسے عرفِ عام میں فصاحت کہتے تھے، اور دوسرا وہ جسے ناسخ اور ان کے شاگردوں، پیرووں اور ہم عصروں نے شہرت کے بامِ عروج تک پہنچایا تھا اور جسے اپنی اپنی شعرگوئی کے ذریعے استحکام بخشا تھا۔ یعنی جس میں بالذات قدرتِ بیان، مشاقی، لفظی شعبدہ گری، صنائعِ لفظی ومعنوی (محدود معنوں میں)، مضمون آفرینی، نازک خیالی اور علمیت کا اظہار شاعری کا مقصد اور منتہا سمجھا جاتا تھا۔ انیس کے فن کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ جاننا نہایت ضروری ہے کہ انیس کی شعری شخصیت اس پُرتصنع رجحان کے خلاف ردِعمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس زمانے کے لکھنؤ میں ناسخیت کا ڈنکا بجتا تھا، ناسخیت ہی سکۂ رائج الوقت تھی۔ اردو کی شعری روایت میں قادرالکلامی اور مشاقی کا بہترین اظہار قصیدے کی فضا میں ممکن تھا۔ ناسخ اور ان کے پیرووں نے اپنی صناعی اور بے روح قافیہ پیمائی کے لیے تقویت اسی روایت سے حاصل کی ہوگی کیوں کہ غزل کی سابقہ روایت میں سوائے شاہ نصیر کے ایسی کوئی نظیر نہیں تھی۔ اور خود شاہ نصیر کی سائیکی نے جس سرپرستانہ ماحول کے زیرِاثر ان عناصر کو قصیدے کی روایت سے جذب کیا تھا، وہ کئی گنا مکبّر صورت میں لکھنؤ کے نوابانہ ماحول میں موجود تھے، اور ناسخ اور ان کے متبعین نے غزل میں اس روایت کو نہ صرف ایک غالب رجحان کی شکل دی بلکہ اسے اس حد تک پرشکوہ اور باوقار بنایا کہ دوسرے تمام رنگ اس کے سامنے پھیکے پڑ گئے۔ انیس نے مرثیے میں شعوری طور پر اپنے عہد کے اس غالب رجحان سے انحراف کیا۔ لیکن ناسخیت سے بازی لے جانا بغیر اس کے حربے استعمال کیے ممکن نہ تھا۔ یوں تو فصاحت کا تصور ہر دور میں خاصا مبہم اور وجدانی رہا ہے، نیز ہر جمالیاتی تصور کی طرح جتنا اُسے ذوق کی سطح پر محسوس کیا جاسکتا ہے، اتنا اُسے معروضی طور پر مشرح نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم انیس کے ضمن میں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا انیس کی فصاحت ویسی فصاحت تھی جس کا تصور قدما یا متوسطین کے یہاں ملتا ہے یا انھوں نے مرثیے کی فضا میں قصیدے کی روایت سے

(غیر شعوری طور ہی پر سہی) استفادہ کر کے فصاحت کے مروجہ مفہوم میں نئی جہات کا اضافہ کیا؛ اس طرح گویا ناسخیت کے بعض اجزا کی تقلیب کر کے انھوں نے ناسخیت سے ٹکر لی، مرثیے کو نیا جمالیاتی ذائقہ دیا اور بالواسطہ طور پر ناسخیت کی شکست میں ایک تاریخی کردار ادا کیا۔ یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ کیا اردو کو ان کی سب سے بڑی دین یہی تو نہیں۔

شبلی انیس کے سخن فہم ہیں لیکن یاد رہے کہ وہ ان کے طرف دار بھی ہیں۔ اور اس طرفداری میں انھوں نے انیس کی فصاحت کا جو تصور پیش کیا ہے وہ غیر مشروط ہے اور شاید اس لحاظ سے اس پر نظرِ ثانی کی ضرورت ہے جیسا کہ آگے چل کر وضاحت کی جائے گی۔ شبلی کو اس فصاحت کا سراغ خود انیس کے بار بار کے دہراتے ہوتے بیانات میں ملا۔ شبلی کا قصور صرف اتنا ہے کہ تعریف کے جوش میں انھوں نے انیس کے بیانات کو جوں کا توں تسلیم کر لیا، اگرچہ انیس کے مشہور مرثیے /نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری/ کے دوسرے مصرعے میں بلاغت کا ذکر بے وجہ نہیں۔ /ناطقے بند ہیں سُن سُن کے بلاغت میری/ یہاں بلاغت محض برائے بیت نہیں اگرچہ خود انیس کو گہرا احساس اپنی فصاحت ہی کا تھا:

ایک قطرے کو جو دوں بسط تو قلزم کر دوں
بحرِ مواجِ فصاحت کا تلاطم کر دوں

اسی مشہور مرثیے میں پورے شاعرانہ شکوہ سے فرمایا ہے:

یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال
معجزہ گر نہ اُسے کہیے تو ہے سحرِ حلال

ایک اور بند میں کہتے ہیں:

ہے کبھی عیب مگر حسن ہے ابرو کے لیے	تیرگی بد ہے مگر نیک ہے گیسو کے لیے
سرمہ زیبا ہے فقط نرگسِ جادو کے لیے	زیب ہے خالِ سیہ چہرۂ گل رو کے لیے

داند آں کس کہ فصاحت بہ کلامے دارد
ہر سخن موقع و ہر نقطہ مقامے دارد

انیس کے مرثیے کے بارے میں اس پہلو کو پوری طرح پرکھنے کی ضرورت ہے کہ انیس جس فصاحت کا دعویٰ کرتے ہیں اور شبلی اور ان کے بعد آنے والے نقاد انیس کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، کہیں اس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے میں، تو نہیں؟ اور اگر ایسا ہے تو انیس نے مسدس کو اس مقام تک پہنچانے میں اردو کی شعری روایت کے کن اجزا کی تقلیب کی اور کن وسائل کو برتا؟ مسدس انیس کی ایجاد نہیں۔ مرثیے کے لیے مسدس کا فارم انیس سے مدتوں پہلے رائج ہو چکا تھا۔ انیس نے اسے جلا دی اور ایسی فنی بلندی تک پہنچا دیا کہ یہ ہیئت اردو میں لازوال ہو گئی اور اس کے اثرات بعد میں آنے والے نظم گو شاعر بھی قبول کرتے رہے۔

یہ معلوم ہے کہ ہیئت کے اعتبار سے مرثیے کی ساخت اس کے تدریجی ارتقا کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی۔ اظہر علی فاروقی نے لکھا ہے کہ شروع شروع میں مرثیہ غزل اور مثنوی کی ہیئت میں نظم ہوتا تھا۔ اس لیے کہ سوز خوانی اور لحن کے طرز میں پڑھنے کے لیے یہ فارم نہایت موزوں تھے (اردو مرثیہ: طبع الہ آباد ۱۹۵۸ء ص ۸)۔ اسی طرح مربع اور دو بیتی مرثیے بھی لکھے گئے۔ میر اور سودا کے زمانے تک نظم کی ہر شکل میں مرثیہ کہا گیا (سفارش حسین رضوی: اردو مرثیہ: تاریخ مرثیہ طبع دہلی ۱۹۶۵ء ص ۱۹۳)۔ اس زمانے میں مرثیے نے دراصل ادبی منصب حاصل نہیں کیا تھا۔ مرثیہ صرف رونے رلانے اور ثواب کمانے کی چیز تھا۔ بگڑا شاعر مرثیہ گو کی کہاوت اسی زمانے سے چلی ہوگی۔ لیکن میر و سودا کے زمانے تک پہنچتے پہنچتے مرثیہ سے ادبی تقاضے شروع ہو گئے۔ مسیح الزماں کا یہ بیان صحیح ہے کہ سودا کی طبیعت ہمہ گیر تھی (اردو مرثیے کا ارتقا: طبع لکھنؤ ۱۹۶۸ء ص ۱۱۵)

انھوں نے اپنی ذہانت اور جدتِ فکر سے نئے نئے پہلو نکالے اور مرثیے کو ادبی حیثیت دینے کے لیے مختلف راستوں سے چل کر مسدس تک پہنچے۔ اگر چہ سودا نے مخمس، مستزاد، دہرا بند کئی صورتوں میں مرثیے لکھے، لیکن پہلا مسدس مرثیہ کہنے کا سہرا عام طور پر سودا ہی کے سر ہے۔ سودا نے اپنے رسالے " سبیلِ ہدایت " میں محمد تقی تقی کی جو خبر لی ہے اور اس کی تک بندی کا جو مذاق اڑایا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں مرثیے کی ادبی حیثیت تسلیم کی جانے لگی تھی اور شعرا مرثیے کا مقصد محض رثائیت نہیں سمجھتے تھے بلکہ شعریت کو ضروری تصور کرتے تھے۔ اس وقت تک مرثیے کے لیے قصیدہ، مربع، ترجیع بند، ترکیب بند، مخمس، مستزاد سب آزمائے جا چکے تھے، لیکن جس فنی وسیلے سے مسدس کی مخصوص صوتی کیفیت اور ہیئتی ڈرامائیت کی طرف پہلا قدم اٹھایا گیا وہ اُن مرثیوں کا رواج تھا جن میں فارسی یا برج بھاشا کی بیت یا آخری مصرع بطور ٹیپ استعمال ہوتا تھا اور کبھی ہر بند کو مختلف مصرعوں سے پابند کیا جاتا تھا۔ بعض مرثیوں میں یہ صورت بھی نظر آتی ہے کہ چار مصرعے ایک بحر میں ہیں اور بیت دوسری بحر میں۔ مسدس میں چار مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے اور پھر بیت میں قافیے کے بدل جانے یعنی اصوات اور آہنگ کی اس برابر جاری رہنے والی تبدیلی کے زیر و بم میں جو زبردست جمالیاتی اور ڈرامائی امکانات تھے، ان کی کشش شاید سب سے پہلے انھیں تجربوں میں محسوس کر لی گئی تھی۔ بہر حال اتنا معلوم ہے کہ مسدس میر اور سودا کے زمانے میں رائج ہو چکا تھا۔ اگر چہ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں اور سودا کے بیشتر مرثیوں میں نصف سے زیادہ مربع ہیں اور مسدس کی ہیئت میں صرف چھ مرثیے ہیں۔ تاہم سودا کی طباعی اور ان کے متنوع ہیئتی تجربوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ مرثیے کو مسدس تک پہنچانے میں ان کا بڑا ہاتھ رہا ہوگا۔ یہ بات لائقِ توجہ ہے کہ اردو شاعری نے اپنی تمام اصناف یعنی غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی وغیرہ سب کی سب فارسی سے لیں، لیکن

مرثیے کی ہیئت مسدس کی شکل میں ہندوستان ہی میں صورت پذیر ہوئی۔ فارسی میں مرثیے کی ابتدا محتشم کاشانی (وفات ۹۹۶ھ) سے ہوئی لیکن ان کے تمام مرثیے اور ان کا مشہور مرثیہ دوازدہ بند قصیدے کی ہیئت میں ہے۔ (تاریخ نظم ونثر در ایران و در زبان فارسی: سعید نفیسی، طبع ایران ۱۳۴۴ھ شمسی ص ۴۴۲)۔ ڈاکٹر رضا زادہ شفق نے تاریخ ادبیات ایران میں لکھا ہے کہ شہیدان کربلا کے مرثیے میں محتشم کاشانی کا ترجیع بند بھی مشہور ہے (طبع ۱۹۵۵ء ص ۴۶۴)۔ غرض اردو مرثیے کا عروضی ڈھانچا وہی سہی، لیکن اس کی معنوی اور شعری اکائی جیسی وہ مسدس کی ہیئت میں اردو میں ظہور پذیر ہوئی، اس کا کوئی نقش نہ عرب میں ملتا ہے نہ ایران میں۔ یہ اردو کی اپنی چیز ہے، اور یہ اردو شاعری کی ایسی جہت ہے جس پر ابھی تک پوری طرح غور نہیں کیا گیا۔

اب ایک اور پہلو کو لیجیے یعنی یہ کہ تحت خوانی کا کیا ہاتھ مسدس کی تشکیل میں ہو سکتا ہے۔ دہلوی دور تک مرثیہ خوانی میں لحن اور آہنگ کا رواج تھا۔ اس لیے شعری تقاضوں سے زیادہ آواز، دُھن، لَے اور موسیقی پر توجہ تھی۔ اس وقت دہلی میں بہت سے عاشور خانے تھے جن میں مجلسیں ہوتی تھیں۔ درگاہ قلی خاں نے جو ۱۷۳۸ء سے ۱۷۴۱ء تک دہلی میں تھے، مرقع دہلی میں محتشم کاشانی اور حسن کاشی کے فارسی مرثیوں اور روضۃ الشہدا کے مجلسوں میں پڑھے جانے کا ذکر کیا ہے۔ (مرقع دہلی مرتبہ سید مظفر حسین، ص ۵۰ تا ۵۴)۔ قیاس چاہتا ہے کہ جیسے جیسے مرثیہ روایتِ شعر کا حصہ بننے لگا، لحن و آہنگ کی جگہ تحت خوانی کا رواج ہونے لگا اور اس کے ساتھ ساتھ مرثیے کے ادبی جوہر بھی نکھرنے لگے۔ تحت خوانی کے لیے غزل یا مربع سے کہیں زیادہ مخمس یا مسدس کی ضرورت تھی۔ سودا کے دور میں دوہرے لگانے کا یا ترجیع میں ٹیپ لانے کا رواج تھا ہی، دوہرے برج بھاشا کے اور ٹیپ کی بیت فارسی

کی رائج تھی۔ یہ رواج اردو میں برج اور فارسی کی " ریختہ" پیوند کاری کے اس رواج سے مختلف نہیں تھا جس کی جڑیں تصوف کی ہمہ گیر مقبولیت سے سماع کی محفلوں میں پیوست ہوچکی تھیں اور جس کے باقیات الصالحات آج تک قوالیوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

مرثیے میں مسدس کے رواج پا جانے کے سلسلے میں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری عبارت ہے غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی سے۔ جب یہ بات واضح کی جاچکی ہے کہ مرثیہ اردو شاعری کی خالص اپنی ہیئت کا مظہر ہے تو کہیں ایسا تو نہیں کہ مرثیے کے مسدس کی تشکیل میں ان چاروں اصناف کا جوہر تحلیل ہوگیا ہو؟ انیس کے بارے میں مشہور ہے کہ زمانے کے رواج کے تحت وہ سب سے پہلے غزل کی طرف متوجہ ہوئے۔ بعد میں میر خلیق کے مشورے سے آخرت کے ثواب کے لیے انھوں نے اسی غزل کو سلام کردیا۔ یہ کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ سلام وہ غزل ہے جس میں ائمہ سے عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ اب کربلا کے واقعات پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ اس ضمن کے سارے واقعات کا تعلق اولوالعزمی، شجاعت اور استحکام خودی کی اس تاریخی روایت سے ہے جو اسلام اور سامی ذہن کی خصوصیت خاصہ رہی ہے۔ واقعات کے مسلسل بیان کرنے کے لیے ہمارے پاس مثنوی تھی۔ اولوالعزمی اور شجاعت کے بیانات کے لیے ہمارے پاس قصیدہ تھا اور لطیف جذبات کے اظہار کے لیے غزل تھی۔ چنانچہ لحن وآہنگ کے دور تک ان سب فارموں نے مرثیے کا کچھ نہ کچھ ساتھ دیا لیکن مجالس کے تمام تقاضے ان میں سے کسی بھی صنف سے پورے نہیں ہوسکتے تھے۔ مراثی شاہ نامہ یا سکندر نامہ نہیں ہوسکتے تھے کیونکہ مرثیے میں تمام واقعاتِ کربلا کا اظہار مربوط و مسلسل نہیں ہوتا۔ ان میں تو واقعات کو فرداً فرداً لینا پڑتا تھا تاکہ مرثیہ ایک نشست میں ختم ہوجاتے اور رونے رلانے کے مقصد کو بھی پورا کرے۔

قصیدے میں مدح ہی مدح تھی، جبکہ مرثیے کے ممدوح کی شہادت کو صدیاں گزر چکی تھیں اور مقصد اس کے اوصاف کو تازہ کرنا اور اس کے غم میں آنسو بہانا تھا۔ مجلس پڑھتے ہوئے یہ ضروری تھا کہ شہدائے کربلا میں سے کسی ایک کا ذکر کرتے ہوئے بیان کو بندوں میں تقسیم کرلیا جائے۔ ہر بند میں کسی صورت، کسی نقش، کسی پہلو، کسی واقعے، کسی مکالمے یا کسی حادثے کا تاثر ابھارا جائے اور پھر اس سب کو ہر بند کے ساتھ اس طرح سمیٹ لیا جائے کہ سننے والے کے جذبہ و تخئیل پر چوٹ پڑے اور وہ مرثیے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ درجہ بدرجہ اس تاریخی فضا میں کھو جائے۔ بند کے خاتمے کا مقصد رباعی کے فن کی یاد دلاتا ہے یعنی چوتھے مصرعے میں بات کا نچوڑ پیش کردیا جائے۔ یہاں فرق یہ تھا کہ بند میں چار مصرعے ہم قافیہ تھے۔ رباعی کے چوتھے مصرعے کا کام دوہرے یا ٹیپ کے بجائے اب بیت سے لیا جانے لگا جس سے بند کی معنوی فضا کی تکمیل ہوجاتی تھی۔ غرض اس طرح اردو مرثیے کا وہ STANZA وجود میں آیا جسے مسدس کہتے ہیں۔ لیکن یہاں مجھے اتنا اصرار مثنوی اور رباعی کے اجزا پر نہیں۔ ان کا معنیاتی تعلق ہو سکتا ہے۔ لیکن مسدس سے گہرا اسلوبیاتی اور ہیئتی تعلق قصیدے اور غزل کا ہے جس کا تجزیہ آگے چل کر کیا جائے گا۔

انیس تک پہنچتے پہنچتے مسدس خاصا منجھ چکا تھا۔ دلچسپ بات صرف یہ نہیں کہ انیس کی شعری شخصیت نے اس فارم کو کتنا متاثر کیا بلکہ یہ بھی کہ خود ان کی "فصاحت" نے اس فارم کے سانچے میں ڈھل کر کیا شکل اختیار کی۔ اس طرح گویا ان کی شاعری میں وہ اسلوب سامنے آیا جس کے بے مثل ہونے کی سب قسم کھاتے ہیں، لیکن جس کے اسلوبیاتی اور صوتی عناصرِ ترکیبی پر آج تک پوری توجہ صرف نہیں کی گئی۔

اس اجمال کے تجزیے کے لیے سب سے پہلے انیس کے اس شاہکار مرثیے کو لیجیے جس کا ذکر اس مضمون کے شروع میں کیا گیا تھا۔ یعنی "نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری"

قصیدے میں مدح ہی مدح تھی، جبکہ مرثیے کے ممدوح کی شہادت کو صدیاں گزر چکی تھیں اور مقصد اس کے اوصاف کو تازہ کرنا اور اس کے غم میں آنسو بہانا تھا۔ مجلس پڑھتے ہوئے یہ ضروری تھا کہ شہدائے کربلا میں سے کسی ایک کا ذکر کرتے ہوئے بیان کو بندوں میں تقسیم کرلیا جائے۔ ہر بند میں کسی صورت، کسی نقش، کسی پہلو، کسی واقعے، کسی مکالمے یا کسی حادثے کا تاثر ابھارا جائے اور پھر اس سب کو ہر بند کے ساتھ اس طرح سمیٹ لیا جائے کہ سننے والے کے جذبہ وتخئیل پر چوٹ پڑے اور وہ مرثیے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ درجہ بدرجہ اس تاریخی فضا میں کھو جائے۔ بند کے خاتمے کا مقصد رباعی کے فن کی یاد دلاتا ہے یعنی چوتھے مصرعے میں بات کا نچوڑ پیش کردیا جائے۔ یہاں فرق یہ تھا کہ بند میں چار مصرعے ہم قافیہ تھے۔ رباعی کے چوتھے مصرعے کا کام دوہرے یا ٹیپ کے بجائے اب بیت سے لیا جانے لگا جس سے بند کی معنوی فضا کی تکمیل ہوجاتی تھی۔ غرض اس طرح اردو مرثیے کا وہ STANZA وجود میں آیا جسے مسدس کہتے ہیں۔ لیکن یہاں مجھے اتنا اصرار مثنوی اور رباعی کے اجزا پر نہیں۔ ان کا معنیاتی تعلق ہو سکتا ہے۔ لیکن مسدس سے گہرا اسلوبیاتی اور ہیئتی تعلق قصیدے اور غزل کا ہے جس کا تجزیہ آگے چل کر کیا جائے گا۔

انیس تک پہنچتے پہنچتے مسدس خاصا منجھ چکا تھا۔ دلچسپ بات صرف یہ نہیں کہ انیس کی شعری شخصیت نے اس فارم کو کتنا متاثر کیا بلکہ یہ بھی کہ خود ان کی "فصاحت" نے اس فارم کے سانچے میں ڈھل کر کیا شکل اختیار کی۔ اس طرح گویا ان کی شاعری میں وہ اسلوب سامنے آیا جس کے بے مثل ہونے کی سب قسم کھاتے ہیں، لیکن جس کے اسلوبیاتی اور صوتی عناصرِ ترکیبی پر آج تک پوری توجہ صرف نہیں کی گئی۔

اس اجمال کے تجزیے کے لیے سب سے پہلے انیس کے اس شاہکار مرثیے کو لیجیے جس کا ذکر اس مضمون کے شروع میں کیا گیا تھا۔ یعنی "نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری"

چہرے کے حصّے سے یہ دو بند ملاحظہ ہوں :

صبحِ صادق کا ہوا چرخ پہ جس وقت ظہور — زمزمے کرنے لگے یادِ الٰہی میں طیور
مثلِ خورشید برآمد ہوئے خیمے سے حضور — یک بیک پھیل گیا چار طرف دشت میں نور
شش جہت میں رُخِ مولا سے ظہورِ حق تھا
صبح کا ذکر ہے کیا چاند کا چہرہ فق تھا

ٹھنڈی ٹھنڈی وہ ہوائیں، وہ بیاباں، وہ سحر — دم بدم جھومتے تھے وجد کے عالم میں شجر
اوس نے فرشِ زمرّد پہ بچھائے تھے گہر — لوٹی جاتی تھی لہکتے ہوئے سبزے پہ نظر
دشت سے جھوم کے جب بادِ صبا آتی تھی
صاف غنچوں کے چٹکنے کی صدا آتی تھی

پہلی ہی نظر میں احساس ہوتا ہے کہ دونوں بندوں میں پہلے چار چار مصرعے "ر" کی آواز پر ختم ہوتے ہیں یعنی ظہور، طیور، حضور، نور اور دوسرے میں سحر، شجر، گہر، نظر۔ صوتیات کی اصطلاح میں ایسے صوتی رکن کو جو کسی حرفِ صحیح مصمتہ CONSONANT پر ختم ہو CLOSE SYLLABLE پابند رکن کہتے ہیں اور جو "الف"، "واو"، "ی" یعنی حرفِ علت، مصوتہ VOWEL پر ختم ہو، آزاد یا کھلا ہوا رکن OPEN SYLLABLE کہتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان دونوں بندوں میں پہلے چار چار مصرعوں کے قوافی پابند ہیں اور ان میں ردیف سرے سے ہے ہی نہیں۔ ان کے مقابلے میں اگر دونوں بندوں کی بیت کو دیکھیے تو نہ صرف یہ کہ دونوں بیتوں میں ردیف ہے بلکہ ردیف بھی ایسی جس کے آخری رکن آزاد یعنی کھلے ہوتے ہیں مثلاً "حق تھا"، "فق تھا"، اور دوسرے بیت میں "صبا آتی تھی"، "صدا آتی تھی"۔
اب ذرا آگے بڑھیے اور ان بندوں کو ملاحظہ فرمائیے :

اے خوشا حسنِ رُخِ یوسفِ کنعانِ حسن — راحتِ روحِ حسین ابن علی، جانِ حسن
تسمہ میں نور، علی طبع میں احسانِ حسن — ہمہ تن خلقِ حسن، حسنِ حسن، شانِ حسن

تن پہ کرتی تھی نزاکت سے گرانی پوشاک
کیا بھلی لگتی تھی بچپن میں شہانی پوشاک
جب فریضے کو ادا کر چکے وہ خوش کردار کس کے کمروں کو بصد شوق لگائے ہتھیار
جلوہ فرما ہوئے گھوڑے پہ شہِ عرش وقار عَلَم فوج کو عباس نے کھولا اک بار
دشت میں نکہتِ فردوسِ بریں آنے لگی
عرش تک اس کے پھریرے کی ہوا جانے لگی
لہر وہ سبز پھریرے کی وہ پنجے کی چمک شرم سے ابر میں چھپ جاتا تھا خورشیدِ فلک
کہتے تھے صلِ علیٰ چرخ پہ اٹھ اٹھ کے ملک دنگ تھے سب وہ سماں تھا سماں تا بہ سمک
کبھی پستی اسے جو اوج ہما نے دیکھا
وہ سماں پھر نہ کبھی ارض و سما نے دیکھا

چمک، فلک، ملک، سمک، یا کنعانِ حسن، جانِ حسن، احسانِ حسن، شانِ حسن وغیرہ الفاظ جو سب کے سب مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں اور پابند ہیں کیا قصیدے کی یاد نہیں دلاتے؛ اب ذرا بیت کو بھی دیکھیے۔ پہلے بند کی بیت سے قطع نظر آخری دونوں بندوں کی بیتیں کھلی ہوئی ردیف میں ہیں یعنی مصمتوں پر نہیں بلکہ مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں۔ ذرا اس بیت کو پھر پڑھیے:

دشت میں نکہتِ فردوسِ بریں آنے لگی
عرش تک اس کے پھریرے کی ہوا جانے لگی

تو فوراً محسوس ہوتا ہے کہ بیت کے شعروں میں تغزل کی روح بول رہی ہے۔ مرثیے میں چہرہ ہو یا سراپا، آمد ہو یا رجز، رزم ہو یا شہادت یہ سب اجزا معناً قصیدے سے مناسبت رکھتے ہیں۔ قصیدہ ایک خاص شکوہ، بلند آہنگی، دبدبے اور شوکت کا اظہار چاہتا ہے اور مرثیے میں تعریف مقصود تھی ایسے جیالوں اور جانبازوں کی جنھوں نے بڑی سے بڑی قربانی سے

دریغ نہیں کیا تھا۔ گویا مضمون کی علوویت جس زورِ بیان کا تقاضا کرتی تھی وہ قصیدے کی معنوی اور ہیئتی فضا کے قریب تر تھا۔ کسی بھی کامیاب قصیدے کو صوتی اعتبار سے دیکھیے تو پابند قوافی یعنی مصمتوں پر ختم ہونے والے ارکان کی بجتی ہوئی زنجیر نظر آئے گا۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر انیس کی فصاحت کی انتخابی نظر قصیدے کے اس بنیادی تقاضے سے صرفِ نظر نہیں کر سکتی تھی۔ اس حقیقت کو سمجھ لینے کے بعد اب اس بات کا جاننا آسان ہے کہ انیس کا اصل کمال یہ ہے کہ قصیدے کی روح کو اپناتے ہوتے بھی اور پابند قوافی CLOSE RHYMES میں بند کہتے ہوئے بھی انھوں نے زبان کو کہیں بوجھل نہیں ہونے دیا بلکہ شوکت و بلند آہنگی کے ساتھ سلاست و روانی کو بھی بنائے رکھا اور بیت کی غزلیہ لے کی نرم روی سے مرثیے میں قصیدے اور غزل کی آمیزش سے ایک نئی جمالیاتی اور اسلوبیاتی سطح کا اضافہ کیا۔ انیس کی فصاحت اسی نئی اسلوبیاتی سطح سے عبارت ہے۔

یہاں فوری طور پر یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ انیس کے بندوں کے جن پابند قوافی کی طرف اشارہ کیا گیا، یہ کیفیت ان کے تمام مراثی میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے یا صرف چند بندوں تک محدود ہے۔ مثلاً مشہور مراثی کے جو مصرعے ذہن میں آتے ہیں وہ پابند قوافی والے نظریے کی تردید کرتے ہیں:

جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے
کیا غازیانِ فوجِ خدا نام کر گئے
جب رن میں سربلند علی کا علم ہوا
پھاڑا جو گریباں شبِ آفت کی سحر نے
دشتِ وغا میں نورِ خدا کا ظہور ہے
کیا فوجِ حسینی کے جوانانِ حسیں تھے

جب خاتمہ بخیر ہوا فوجِ شاہ کا

ان مصرعوں سے یہ خیال ہوتا ہے کہ پابند قوافی کے جس مقدمے کو اوپر پیش کیا گیا ہے وہ صحیح نہیں، کیونکہ مندرجہ بالا مشہور مراثی کے مطلعوں سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ چنانچہ مراثی انیس کی چاروں نول کشوری جلدوں سے مدد لی گئی تاکہ مندرجہ بالا مقدمے کی صحت یا عدم صحت کے بارے میں قطعی رائے قائم کی جا سکے۔ ان چاروں جلدوں میں مراثی کی کل تعداد اور پابند و آزاد اصوات پر ختم ہونے والے قوافی کی تقسیم درج ذیل ہے:

جلد اول میں کل مراثی ۲۹ ہیں جن میں ۲۲ آزاد اور ۷ پابند قوافی سے شروع ہوتے ہیں

جلد دوم 〃 〃 ۲۶ 〃 〃 ۱۹ 〃 〃 ۷ 〃 〃 〃

جلد سوم 〃 〃 ۱۸ 〃 〃 ۱۵ 〃 〃 ۳ 〃 〃 〃

جلد چہارم 〃 〃 ۳۳ 〃 〃 ۲۶ 〃 〃 ۷ 〃 〃 〃

کل میزان : ۱۰۶ ۸۲ ۲۴

اس سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کی تعداد ایک چوتھائی سے بھی کم ہے اور مسدس کے بند کی جس پابند ساخت پر ہم زور دے رہے تھے وہ گمراہ کن ہے۔ لیکن حقیقتاً ایسا نہیں۔ یہاں ہمیں اس بات سے دھوکا ہوا ہے کہ یہ اوسط صرف ان بندوں کا ہے جن سے مراثی کا آغاز ہوا ہے۔ بعد میں آنے والے بندوں کا نہیں۔ یہ جان کر حیرت ہوگی کہ بعد میں آنے والے سینکڑوں بندوں کی کیفیت بالکل دوسری ہے۔ اس گوشوارے سے اتنی بات تو بہرحال ثابت ہو ہی گئی کہ انیس اپنے اکثر مراثی کی اٹھان کھلے قوافی والے بندوں یعنی مصوتوں سے کرتے ہیں لیکن جیسے جیسے طبیعت زور مارنے لگتی ہے اور تخیل جولانیوں پر آتا ہے تو وہ شعوری یا تحت الشعوری طور پر قصیدے کی روح سے ہم کنار ہو جاتے ہیں اور پابند قوافی یعنی مصمتوں کا استعمال کرتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ کھلے ہوئے قوافی والے بند آتے ہی نہیں،

آتے ہیں اور مزدور آتے ہیں۔ لیکن انیس کا غالب رجحان پابند قوافی یعنی مصمتوں کی طرف ہے۔

مراثی انیس میں بندوں کی ان دو شکلوں کے علاوہ جن کا ذکر اوپر کیا گیا یعنی پابند اور آزاد، ایک شکل اور بھی ملتی ہے یعنی کہنے کو تو یہ بند مردف ہیں لیکن قافیہ ان میں بھی پابند ہے یعنی مصمتے پر ختم ہوتا ہے، جیسا کہ ذیل کے بندوں میں / قامت، صورت، صولت۔ ہمت / پیکر، برابر، پر، باہر / وغیرہ سے ظاہر ہے:

سرو شرمائے قد اس طرح کا قامت ایسی　　اسداللہ کی تصویر تھے صورت ایسی
شیر نعروں سے دہل جاتے تھے صولت ایسی　　جا کے پانی نہ پیا نہر پہ ہمت ایسی
جان جب تک تھی اطاعت میں رہے بھائی کی
تھے علم دار مگر بچوں کی سقائی کی

ابر ڈھالوں کا اٹھا تیغ دو پیکر چمکی　　برق چھپتی ہے یہ چمکی تو برابر چمکی
سوئے پستی کبھی کوندی کبھی سر پر چمکی　　کبھی انبوہ کے اندر کبھی باہر چمکی
جس طرف آئی وہ ناگن اسے ڈستے دیکھا
مینھ سروں کا صفِ دشمن میں برستے دیکھا

اس طرح کے بند بھی دراصل پابند قوافی ہی کی ذیل میں آتے ہیں۔

اس نظر سے دیکھیے تو زیر نظر مرثیہ "نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری" میں پابند و آزاد بندوں میں ذیل کا تناسب ہے:

کل بند	۱۰۲
پابند قوافی والے بند	۵۵
کھلے / آزاد قوافی والے بند	۴۷

یعنی غالب رجحان پابند قوافی والے بندوں کا ہے۔ لیکن یہ صرف ایک مرثیے کی کیفیت ہے۔

جلد دوم: ص ۶۴ – ۶۵ = ۱۲ + ۶
ص ۱۳۰ – ۱۳۱ = ۱۱ + ۷
ص ۲۰۰ – ۲۰۱ = ۷ + ۱۱
ص ۲۶۲ – ۲۶۳ = ۱۲ + ۶
ص ۲۹۸ – ۲۹۹ = ۷ + ۱۱

کُل بند ۹۰ = ۴۹ پابند ۴۱ آزاد

جلد سوم ص ۲۰ – ۲۱ = ۱۴ + ۴
ص ۳۲ – ۳۳ = ۱۲ + ۶
ص ۶۲ – ۶۳ = ۶ + ۱۲
ص ۱۴۶ – ۱۴۷ = ۱۳ + ۵
ص ۲۱۰ – ۲۱۱ = ۱۳ + ۵

کُل بند ۹۰ = ۵۸ پابند ۳۲ آزاد

جلد چہارم ص ۴۸ – ۴۹ = ۶ + ۱۲
ص ۱۱۰ – ۱۱۱ = ۹ + ۹
ص ۱۴۸ – ۱۴۹ = ۹ + ۹
ص ۲۰۸ – ۲۰۹ = ۱۰ + ۸
ص ۲۷۸ – ۲۷۹ = ۱۴ + ۴

کُل بند ۹۰ = ۴۸ پابند ۴۲ آزاد

۴۸ پابند	۴۲ آزاد
۵۸ "	۳۲ "
۴۹ "	۴۱ "
۶۰ "	۳۰ "

میزان :	کل بند ۳۶۰	=	۲۱۵ "	۱۴۵ "

اوسط = ۶۰ فی صد

نول کشوری جلدوں میں ہر صفحے پر نو بند ہیں۔ گویا آمنے سامنے کے دو صفحوں پر اٹھارہ بند ہوتے ہر جلد کو پانچ جگہ سے کھولا گیا۔ گویا ۱۸ × ۵ = ۹۰ بند ہر جلد سے لیے گئے۔ اس طرح چار جلدوں سے بندوں کی کل تعداد ۳۶۰ ہوئی جن میں ۲۱۵ میں پابند قوافی اور ۱۴۵ میں کھلے قوافی ہیں، ان کا اوسط ۶۰ فی صد کا ہوا۔ گویا "نمکِ خوانِ تکلم ہے فصاحت میری" اور" جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے" کے دو مشہور مرثیوں کے تجزیے کی مدد سے ہم نے جو مقدمہ پیش کیا تھا اب گویا تمام جلدوں سے نمونے کے طور پر لیے گئے اتفاقی تجزیے سے بھی اس مقدمے کی توثیق ہوگئی یعنی مراثی انیس کے بندوں کا غالب رجحان پابند اصوات یعنی مصمتوں کی طرف ہے یعنی اگر یہ کہا جائے کہ قصیدے کی روح نے انیس کے مراثی میں ایک نیا قالب اختیار کیا تو بے جا نہ ہوگا۔ اب مسدس کی بیتوں یعنی آخر میں آنے والے دو مصرعوں کو بھی لیجیے جن کی کھلی ردیفوں اور منہ بولتے مصوتوں یا غنیت کا سیدھا سچا رشتہ غزل کے ہیئتی فیضان سے جڑ جاتا ہے۔ غزل کا کوئی دیوان اٹھا کر دیکھیے اگر شاعر کا مقصد محض سنگلاخ زمینوں کو پانی کرنا نہیں تو اشعار کی زیادہ تعداد کھلی اصوات یعنی مصوتوں والے قوافی و ردیف میں ملے گی یعنی الف، واو، اور ی / ے کی ذیل میں یا

نون (غنہ) میں جو الف، واو اور ی / رے کے ساتھ آتا ہے۔ بعینہ یہی صوتی کیفیت انیس کی بیتوں کی ہے۔ انیس کے جن دو مشہور مرثیوں کا ذکر اوپر کیا گیا ہے ان کی ۱۹۴ + ۱۰۲ = ۲۹۶ بیتوں میں سے ایک بھی بیت ایسی نہیں ہے جس میں کھلی یعنی مصوتوں پر ختم ہونے والی ردیف نہ ہو۔ ان بیتوں کے سلسلے میں چند باتیں خصوصیت سے توجہ چاہتی ہیں:

۱ - بیت میں ردیف کا التزام ہر جگہ ہے۔
۲ - ردیفوں میں کھلی اصوات کا استعمال کیا گیا ہے۔
۳ - بیت میں افعال لازماً آتے ہیں۔
۴ - ردیف اکثر و بیشتر اگر فعل پر نہیں تو حرفِ جار پر ختم ہوتی ہے۔

ان نکات کی وضاحت کے لیے ذیل کے بند ملاحظہ ہوں:

کٹ گئی تیغ تلے جب صفِ دشمن آئی — یک بیک فصلِ فراقِ سر و گردن آئی
بگڑی اس طرح لڑائی کہ نہ کچھ بن آئی — تیغ کیا آئی کہ اڑتی ہوئی ناگن آئی
غل تھا بھاگو کہ یہ ہنگام ٹھہرنے کا نہیں
زہر اس کا جو چڑھے گا تو اترنے کا نہیں

کہہ کے یہ باگ پھرائی طرفِ لشکرِ شام — پڑ گیا خیمۂ ناموسِ نبی میں کہرام
رن میں گھوڑے کو اڑاتے ہوئے آئے جو امام — رعب سے فوج کے دل ہل گئے کانپے اندام
سر جھکے ان کے جو کامل تھے زباں دانی میں
اڑ گئے ہوش فصیحوں کے رجز خوانی میں

یک بیک طبل بجا فوج میں گرجے بادل — کوہ تھرائے زمیں ہل گئی گونجا جنگل
پھول ڈھالوں کے چمکنے لگے تلواروں کے پھل — مرنے والوں کو نظر آنے لگی شکلِ اجل

واں کے چاوش بڑھانے لگے دل لشکر کا
فوج اسلام میں نعرہ ہوا یا حیدر کا

اوپر کے تینوں بندوں میں ردیف ہر بیت میں ہے اور ہر جگہ کھلی ہوئی ہے۔ "نہیں اور "میں" میں غنیمت ہے۔ اب فعل کو دیکھیے: اوپر کے چار مصرعوں کے افعال کی بندش میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ پہلے بند میں "آئی" فعل ہے جس کی چاروں مصرعوں میں تکرار ہوئی ہے۔ آخری دو مصرعوں کا انداز بالکل دوسرا ہے۔ یہ دونوں مصرعے امدادی فعل "تھا" پر ٹکے ہوئے ہیں اور دونوں مصرعوں میں فعل مکمل ہے۔ انیس کی اکثر بیتوں میں یہ ہوتا ہے کہ اوپر کے چار مصرعوں میں فعل کی جو بھی صورت رہی ہو، بیت میں آکر وہ اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے یا اپنا قالب بدل کے مکمل صورت میں سامنے آتی ہے۔ اوپر کی دوسری بیت میں "سر جھکے"، "اڑ گئے" اور تیسری بیت میں "بڑھانے لگے"، "نعرہ ہوا" نہ صرف اوپر کے چار چار مصرعوں کی فعلیہ فضا سے اسلوبیاتی طور پر مختلف ہیں بلکہ فعلیہ سطح پر ہر لحاظ سے مکمل بھی ہیں اور اس انداز سے نہ صرف بند کی معنیاتی فضا کی بلکہ اسلوبیاتی اکائی کی بھی تکمیل ہوتی ہے۔ اس کا کچھ اندازہ ذیل کی بیتوں کو بندوں کے ساتھ پڑھنے سے ہوگا:

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح | گلزار شب خزاں ہوا آئی بہار صبح
کرنے لگا فلک زر انجم نثار صبح | سرگرم ذکر حق ہوئے طاعت گزار صبح

تھا چرخ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

چلنا وہ باد صبح کے جھونکوں کا دمبدم | مرغان باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تاب نہر وہ موجوں کا پیچ و خم | سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

باچشمِ نم وہاں سے بڑھے آپ چند گام گویا زمیں کی سیر کو اترا مہِ تمام
مثلِ نجوم گرد تھے حیدر کے لالہ فام شکلیں وہ نور کی وہ تجلی وہ احتشام
زلفیں ہوا سے لپٹی تھیں ہاتھوں میں ہاتھ تھے
لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے

ٹھنڈی ہوا میں سبزۂ صحرا کی وہ لہک شرمائے جس سے اطلسِ زنگاریِ فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک ہر برگِ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہرِ یکتا نثار تھے
پتّے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

خیمے میں جا کے شہ نے یہ دیکھا حرم کا حال چہرے تو فق ہیں اور کھلے ہیں سروں کے بال
زینب کی یہ دعا ہے کہ اے ربِّ ذوالجلال بچ جائے اس فساد سے خیرالنسا کا لال
بانوئے نیک نام کی کھیتی ہری رہے
صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

ان بیتوں کے مطالعے سے یہ بات پوری طرح واضح ہوجاتی ہے کہ ان کا خاتمہ یا تو امدادی فعل پر ہوتا ہے یا فعل پر یا پھر حروفِ جار پر۔ یہ سب الفاظ (افعال ہوں یا حروفِ جار) کھلی اصوات پر ختم ہوتے ہیں۔ انیس کے ہاں غیر مردّف بیتیں سرے سے ہیں ہی نہیں۔ البتہ اکّا دکّا پابند ردیفیں آئی ہیں ان کا تناسب یہ ہے: پہلے مرثیے کی کل ۱۰۲ بیتوں میں سے پابند ردیفیں صرف ۵ ہیں، اسی طرح دوسرے مرثیے کی کل ۱۹۴ بیتوں میں سے پابند ردیفیں صرف ۱۳ ہیں۔ گویا دونوں مرثیوں کی ۱۰۲ + ۱۹۴ = ۲۹۶ بیتوں میں سے صرف ۵ + ۱۳ = ۱۸ پابند ردیفیں ہیں۔ یہ کُل بیتوں کا ۶ فی صد سے زیادہ نہیں۔ اس

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

باچشمِ نم وہاں سے بڑھے آپ چند گام — گویا زمیں کی سیر کو اترا مہِ تمام
مثلِ نجوم گرد تھے حیدر کے لالہ فام — شکلیں وہ نور کی وہ تجلی وہ احتشام
زلفیں ہوا سے لپٹی تھیں ہاتھوں میں ہاتھ تھے
لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے

ٹھنڈی ہوا میں سبزۂ صحرا کی وہ لہک — شرمائے جس سے اطلسِ زنگاریِ فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک — ہر برگِ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہرِ یکتا نثار تھے
پتّے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

خیمے میں جا کے شہ نے یہ دیکھا حرم کا حال — چہرے تو فق ہیں اور کھلے ہیں سروں کے بال
زینب کی یہ دعا ہے کہ اے ربِّ ذوالجلال — بچ جائے اس فساد سے خیرالنسا کا لال
بانوے نیک نام کی کھیتی ہری رہے
صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

ان بیتوں کے مطالعے سے یہ بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ ان کا خاتمہ یا تو امدادی فعل پر ہوتا ہے یا فعل پر یا پھر حروفِ جار پر۔ یہ سب الفاظ (افعال ہوں یا حروفِ جار) کھلی اصوات پر ختم ہوتے ہیں۔ انیس کے ہاں غیر مردّف بیتیں سرے سے ہیں ہی نہیں۔ البتہ اکا دکا پابند ردیفیں آئی ہیں ان کا تناسب یہ ہے: پہلے مرثیے کی کل ۱۰۲ بیتوں میں سے پابند ردیفیں صرف ۵ ہیں، اسی طرح دوسرے مرثیے کی کل ۱۹۴ بیتوں میں سے پابند ردیفیں صرف ۱۳ ہیں۔ گویا دونوں مرثیوں کی ۱۰۲ + ۱۹۴ = ۲۹۶ بیتوں میں سے صرف ۵ + ۱۳ = ۱۸ پابند ردیفیں ہیں۔ یہ کل بیتوں کا ۶ فی صد سے زیادہ نہیں۔ اس

اوسط کی مزید تصدیق ہم نے بیس مختلف مراثی کے ان ۳۶۰ بندوں کی بیتوں سے بھی کی، جن کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے۔ ان کے نتائج سے بھی اسی بات کو توثیق ہوئی۔

پہلی جلد	۹۰	۶
دوسری جلد	۹۰	۵
تیسری جلد	۹۰	۷
چوتھی جلد	۹۰	۵
میزان	۳۶۰	۲۳ : اوسط ۶ فی صد

یعنی ۳۶۰ بیتوں میں صرف ۲۳ پابند ردیفوں میں ہیں۔ اور اس اوسط کے پیش نظر اب اس وضاحت کی ضرورت نہیں رہتی کہ بیتوں کا صوتی رجحان بندوں کے صوتی رجحان کے بالکل برعکس ہے، یعنی وہاں پابند قوافی اور مصمتوں پر زور تھا تو یہاں آزاد قوافی یعنی مصوتوں کی کثرت ہے۔ گویا بالکل دن اور رات کی کیفیت ہے۔ ہر چار مصرعوں کے بعد جب قافیہ بدلتا ہے تو ایک زبردست اندرونی موسیقیت اور ڈرامائیت پیدا ہوتی ہے۔ بندوں میں شوکت، دبدبہ، بلند آہنگی اور جلال ہے تو بیتوں میں جمال، رس اور لطافت ہے۔ بندوں میں اٹھان اور بیان ہے تو بیتوں میں تکملہ اور خاتمے کی کیفیت ہے۔ بندوں کے مصمتے جب بیتوں کی کھلی آوازوں اور مصوتوں میں ڈھلتے ہیں تو عجب خوش آہنگی اور جمالیاتی کیف کا احساس ہوتا ہے۔ یہ ہے قصیدے اور غزل کی روح کا وہ ملاپ جس کی طرف شروع میں اشارہ کیا گیا تھا کہ انیس نے یہاں ایک اچھوتا اسلوبیاتی پیکر اختیار کیا اور فصاحت کے قدیم تصور کو ایک نئی شعری جہت سے آشنا کیا۔

اس ساری بحث میں اب تک ہم نے دبیر کو نظر انداز کیا ہے۔ ہمارے مقدمے پر ابھی یہ سوال قائم کیا جا سکتا ہے کہ مراثی انیس کی جس امتیازی خصوصیت پر ہم اصرار کر رہے ہیں اور جسے انیس کی فصاحت کے ملفوظی اجزائے ترکیبی کا جزو لازمی قرار

دے رہے ہیں، وہ کہیں مسدس ہی کی خصوصیت نہ ہو۔ یعنی قصیدے اور غزل کے ہیئتی عناصر کی آمیزش اور مصمتوں اور مصوتوں کا صوتی ٹکراؤ اور جھنکار کہیں مسدس ہی کے فارم کی بدولت نہ ہو، اور تمام مسدس کہنے والوں میں یہ خصوصیت جزوِ مشترک COMMON DENOMINATOR ہی کی حیثیت نہ رکھتی ہو۔ اس صورت میں اس کا حقِ تحسین CREDIT مسدس کی ہیئت کو ملنا چاہیے نہ کہ انیس کے فن کو۔ چنانچہ ضروری ہے کہ اس ضمن میں انیس کے مسدس کا موازنہ دبیر کے مسدس سے کیا جائے۔ کیونکہ اگر یہ خصائص مسدس کے ہیں یعنی ان کا وقوع مسدس میں بالقوۃ موجود LATENT ہے تو دونوں میں مشترک ہوں گے اور اس بارے میں انیس کا کچھ امتیاز نہ ہوگا، اور اگر ان کا تعلق شاعر کے جوہرِ ذاتی اور ذہنِ تخلیقی سے ہوگا تو دونوں کے یہاں اس ضمن میں جو کچھ مابہ الامتیاز ہوگا، وہ ظاہر ہوکر سامنے آجائے گا۔ اودھ اخبار کی جلدوں یا نول کشوری جلدوں کی غیر موجودگی میں "شعارِ دبیر" مرتبہ مہذب لکھنوی (جس میں دبیر کے چھ بہترین مراثی شامل ہیں) اور "شاعرِ اعظم مرزا سلامت علی دبیر" مولفہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری سے مدد لی گئی جس میں دبیر کا مرثیہ "ذرّہ ہے آفتاب درِ بوتراب کا" شامل ہے۔ ان کی مدد سے مراثی دبیر کے تجزیے کی جو کیفیت سامنے آئی درج ذیل ہے:

		کل بند	پابند قوافی والے بند	
ذرّہ ہے آفتاب درِ بوتراب کا	:	۸۱	۳۱	
جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا	:	۱۵۳	۴۹	
کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے	:	۱۳۲	۴۸	
		۳۶۶	۱۲۸	= ۳۸ فی صد

اتفاقی تجزیہ "شعارِ دبیر"

(ہر دسواں صفحہ، کل پندرہ بار، فی صفحہ پانچ بند)	:	۱۵۰	۳۱	= ۲۱ فی صد

اب اس تجزیے سے یہ نہایت دلچسپ اور ناقابلِ تردید حقیقت سامنے آتی ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کے استعمال پر دبیر کو وہ قدرت نہیں یا ان کی طبیعت کو پابند قوافی والے بندوں سے وہ نسبت نہیں جو انیس کو ہے۔ انیس کے یہاں پابند قوافی والے بندوں کا استعمال ۶۰ سے ۶۶ فی صد یعنی تقریباً دو تہائی ہے جبکہ دبیر کا RANGE ۲۱ فی صد سے ۳۸ فی صد ہے یعنی تقریباً ایک تہائی۔ اسی نسبت سے دونوں کے فن میں علاوہ دوسرے شعری عوامل کے جو بنیادی ہیئتی اور صوتی فرق ہے، یعنی پابند و آزاد قوافی کے ٹکراؤ، نیز تبدیلِ اصوات کے مخصوص زیر و بم اور صوتی جھنکار سے جو جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے، وہ اسی اعتبار سے دبیر کے یہاں کم ہے۔ دبیر کے یہاں یہ خصوصیت اگرچہ موجود ہے، لیکن اس ہمہ گیر اور اعلیٰ پیمانے پر نہیں جیسی انیس کے یہاں ہے۔ نیز اس سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کا استعمال مسدس کے فارم کی ناگزیر کیفیت نہیں، ورنہ دونوں کے یہاں ان کا اوسط کم و بیش ایک جیسا ہوتا۔

اس تجزیے سے انیس و دبیر کے فن کا فرق (صوتی حد تک) تو واضح طور پر سامنے آگیا لیکن جہاں تک مسدس کے فارم کا تعلق ہے، ابھی اس کو مزید جانچنے کی ضرورت ہے۔ بالخصوص مرثیے سے ہٹ کر جن شعرا نے مسدس کو برتا ہے، ان کے یہاں بھی یہ دیکھ لینا چاہیے کہ مسدس کی کیا کیفیت ملتی ہے اور پابند و آزاد قوافی والے بندوں کی کیا نوعیت ہے۔ اس سوال کا جواب معلوم کرنے کے لیے ہم نے بوجوہ حالیؔ اور چکبستؔ کا انتخاب کیا کیونکہ انیس کے بعد ان دونوں نے مسدس کے فارم کو جس کامیابی سے برتا ہے اس کی دوسری مثال نہیں ملتی۔ مسدس حالی چونکہ مسلسل نظم ہے، اور خاصی طویل، اس لیے بہتر طریقہ یہی تھا کہ اس کا اتفاقی تجزیہ کیا جائے۔ اس سے جو دلچسپ نتائج سامنے آئے درج ذیل ہیں:

صفحہ (مسدس حالی صدی ایڈیشن مرتبہ: ڈاکٹر سید عابد حسین طبع لاہور ۱۹۵۷ء)	پابند قوافی والے بند
۸۰	۲
۹۰	۱
۱۰۰	۲
۱۱۰	۰
۱۲۰	۲
۱۳۰	۱
۱۴۰	۰
۱۵۰	۲
۱۶۰	۰
۱۷۰	۱
۱۸۰	۱
۱۸۵	۳
۱۷۵	۱
۱۶۵	۲
۱۵۵	۱
کل بند ۶۰	پابند ۱۹ : اوسط ۳۲ فی صد

ہر صفحے پر چار بند ہیں۔ اس طرح پندرہ صفحوں پر کل ساٹھ بند ہیں۔ ان میں پابند قوافی والے بند صرف انیس" نکلے، یعنی ایک تہائی سے بھی کم۔ یہ انیس کے اوسط سے آدھا ہوا۔ اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ (البتہ اس کمی کو حالی ایک اور طرح سے پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں یعنی ان کے یہاں ۶۰ بیتوں میں سے ۱۵ پابند ہیں اور جو بالکل الگ بات ہے۔ انیس کے یہاں بیتیں بالعموم آزاد اور کھلی ہوئی ہیں)۔ اب ذرا چکبست کو ملاحظہ فرمائیے۔ ان کے یہاں "راماین کا ایک سین" سے بہتر مسدس نہیں چنانچہ اسی کو لیا گیا۔ کل بند ۳۲، پابند قوافی ۲۴ اور ۳۲ بیتوں میں سے سوائے ایک کے سب آزاد اور کھلی ہوئی۔ کیا اس کے بعد یہ بتانے کی ضرورت باقی ہے کہ چکبست کا مسدس انیس سے کتنا قریب ہے، اور چکبست کے بارے میں وہ بات جو تاثراتی یا جمالیاتی طور پر کہی جاتی ہے کہ چکبست کا فن انیس سے شدید طور پر متاثر ہے، اس کی کیسی واضح معروضی بنیاد اس تجزیے سے سامنے آجاتی ہے۔ نیز اب اس بارے میں کسی شک وشبہ کی گنجائش نہیں کہ پابند قوافی والے بندوں کا کوئی مقررہ فی صد مسدس کے فارم کے لیے ناگزیر نہیں۔ مسدس کو برتنے والے مختلف شعرا کے یہاں اس کا اوسط مختلف ہے، یعنی کسی خاص تعداد میں پابند قوافی والے پہلے چار مصرعوں کا وقوع مسدس کے فارم کا COMMON DENOMINATOR نہیں۔ دبیر اور حالی کے یہاں ان کا وقوع بالعموم ایک تہائی ہے جبکہ انیس کے یہاں دو تہائی۔ یہ فرق معمولی فرق نہیں، اور یہ امتیاز مسدس کو برتنے والے تمام شعرا میں صرف انیس کو حاصل ہے۔ انیس نے ایک جگہ کیا اچھا اشارہ کیا ہے:

بزم کا رنگ جدا رزم کا میداں ہے جدا　　یہ چمن اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنواں ہے جدا　　مختصر پڑھ کے رلا دینے کا ساماں ہے جدا
دبدبہ بھی ہو مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

انیسؔ "بزم" اور "رزم" کے رمز آشنا تھے۔ بین و بکا کو انھوں نے "مختصر پڑھ کے رلا دینے" تک محدود رکھا۔ "مصائب" اور "رقت" کے ساتھ ساتھ انھیں اس بات کا بطورِ خاص خیال تھا کہ "دل بھی محظوظ ہوں" جو غزل کا وصف ہے، اور "دبدبہ" بھی ہو "توصیف" بھی ہو اور "تعریف" بھی، جو قصیدے کا منصب ہے۔ انیسؔ نے یہ سب کام مسدس سے لیا۔ اوپر کی بحث سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ انیسؔ جس فصاحت کا دعوے کرتے ہیں، یا شبلی اور اُن کے بعد آنے والے نقاد انیسؔ کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، اُس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے سے بھی ہے، اور غزل اور قصیدے کی شعری روح کو جذب کر کے اس کی تقلیب کرنے سے بھی۔ انیسؔ کی فصاحت فریبِ نظر کا سامان ضرور فراہم کرتی ہے، لیکن دراصل یہ ویسی فصاحت نہیں جس کا تصور قدما یا متوسطین کے یہاں ملتا ہے۔ انیسؔ نے مرثیے کی فضا میں قصیدے کی روایت سے استفادہ کر کے فصاحت کے مروجہ مفہوم میں نئی وسعت پیدا کی۔ ممکن ہے ایسا غیر شعوری طور پر ہوا ہو، تاہم اس سے یہ بات بھی واضح طور پر سامنے آجاتی ہے کہ انیسؔ نے ناسخیت ہی کے بعض اجزا کی تقلیب کر کے ناسخیت سے ٹکر لی، اور مرثیے کو ایک نئی خوش آہنگی اور جمالیاتی حسن عطا کر کے بالواسطہ طور پر ناسخیت کی شکست میں ایک زبردست تاریخی کردار ادا کیا۔ انیسؔ نے جس طرح بند کے پہلے چار مصرعوں میں قصیدے کے زورِ بیان اور دبدبے اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور نرمی کو باہم مربوط کر کے مرثیے کو جو نیا اسلوبیاتی پیکر دیا، وہ اُن کے فن سے مخصوص ہے، اور یہ جزو لاینفک ہے اُس فصاحت کا جس کے قدیم مفہوم کو اُنھوں نے وسعت دی، اور جس کا اثر بعد کی اردو شاعری پر برابر محسوس ہوتا رہا ہے۔

۱۹۷۵ء

اُسلُوبیاتِ اقبال

اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام

اقبال کی شاعری اسلوبیاتی مطالعے کے لیے خاصا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اسلوبیات لسانیات کی وہ شاخ ہے جس کا ایک سرا لسانیات سے اور دوسرا سرا ادب سے جڑا ہوا ہے۔ ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ موضوعی اور جمالیاتی چیز ہے جبکہ لسانیات سماجی سائنس ہے، اور ہر سائنس معروضی اور تجرباتی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید کا معاملہ دوسرا ہے۔ ادبی تنقید موضوعی بھی ہوتی ہے اور معروضی بھی، اس لیے کہ تنقید کا منصب ادب شناسی ہے، اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ ذوقی اور جمالیاتی ہو یا معنیاتی، حقیقتاً تمام مباحث اُس لسانی اور ملفوظی پیکر کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں جس سے کسی بھی فن پارے کا بحیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔ اسلوبیات اس موضوع کا معروض ہے، گویا یہ ادبی تنقید کا عملی حربہ ہے۔ اسلوبیات طریقۂ کار ہے، کل تنقید نہیں۔ کوئی بھی طریقۂ کار کل تنقید نہیں ہو سکتا۔ اسلوبیات اس کا دعویٰ بھی نہیں کرتی۔ یہ دوسرے طریقوں کی نفی بھی نہیں کرتی، چنانچہ اس کو اپنے طور پر بھی برتا جا سکتا ہے اور دوسرے طریقوں سے ملا کر بھی۔ لیکن اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ یہ تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجرباتی بنیادیں فراہم کرتی ہے، اور اس طرح ادب کے سربستہ اظہاری رازوں کی گرہیں کھول سکتی ہے، یا تخلیقی عمل کے بعض پراسرار گوشوں پر روشنی

ڈال سکتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس بارے میں ایسے ثبوت بھی پیش کر سکتی ہے جنھیں رد نہیں کیا جا سکتا۔ اسلوبیات کے بارے میں یہ بات خاطر نشان رہنی چاہیے کہ اسلوبیاتی مطالعے میں رہنما نظر (GUIDING INSIGHT) ادبی اور جمالیاتی ذوق یعنی تنقید ہی سے ملتی ہے لیکن اکثر و بیشتر ایسا بھی ہوتا ہے کہ تجرباتی ذہنی رویے کے دوران ایسے ایسے امور پر نظر پڑتی ہے یا ایسے ایسے نکتے سوجھ جاتے ہیں جن کی مدد سے تنقید کی نئی راہیں سامنے آتی ہیں۔ تنقید اور اسلوبیات میں ادبی ذوق اور سائنسی رویے کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے باہمی لین دین جاری رہتا ہے، اور اس طرح اسلوبیات تنقید سے جو کچھ لیتی ہے اس سے کئی گنا کر کے تنقید کو لوٹا دیتی ہے۔

ادب کا رشتہ یوں تو تمام انسانی علوم سے ہے۔ ادب انسانیت کی روح اسی لیے ہے کہ اس میں انسان کی تمام ذہنی کاوشوں کی پرچھائیاں دیکھی جا سکتی ہیں اور ہر طرح کے اثرات کا عمل دخل جاری رہتا ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید میں جمالیاتی اور ادبی معیاروں کی بنیادی اہمیت کے باوصف مختلف علوم سے مدد لی جاتی رہی ہے، مثلاً فلسفہ، مذہبیات، نفسیات، سیاسیات، عمرانیات وغیرہ سے ادبی تنقید کے مختلف دبستانوں میں مدد لی جاتی ہے، اس بارے میں کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ لیکن ان علوم اور اسلوبیات میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ ان میں سے کسی کا موضوع براہِ راست ادب یا ادب کا وسیلۂ اظہار یعنی زبان نہیں ہے، جبکہ اسلوبیات کا موضوع ہی زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے، یعنی وہ لسانی اظہاری پیکر جس کے ذریعے ادب بطور ادب کے متشکل ہوتا ہے۔ اسی لیے ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے، کسی دوسرے ضابطۂ علم سے نہیں مل سکتی، بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا سب سے کارگر حربہ ہے یا یہ کہ اسلوبیات ادبی تنقید کی عملی بنیاد ہے تو بے جا نہ ہوگا۔

زیر نظر مضمون میں اقبال کی اردو شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے کے صرف ایک پہلو یعنی صوتیاتی نظام کو لیا جائے گا۔ اسلوبیاتی مطالعے کی کئی سطحیں اور کئی پہلو ہو سکتے ہیں، مثلاً کوئی بھی فن پارہ اظہاری اکائی کے طور پر وجود میں آتا ہے۔ یہ

اکائی کلموں سے مل کر بنتی ہے جسے اظہار کی نحوی سطح کہہ سکتے ہیں. کلمے، لفظوں یا لفظوں کے قلیل ترین حصّوں یعنی صرفیوں (MORPHEMES) سے مل کر بنتے ہیں، جنھیں اظہار کی لفظیاتی یا صرفیاتی سطح کہہ سکتے ہیں اور یہ صرفیے بجائے خود اصوات کا مجموعہ ہوتے ہیں جنھیں اظہار کی صوتیاتی سطح کہہ سکتے ہیں۔ اس مضمون میں اظہار کی سب سے بُنیادی سطح یعنی صوتیاتی سطح ہی کے بارے میں غور و خوض کیا جائے گا۔

صوت کے ضمن میں یہ بدیہی بات ہے کہ صوت کے معنی نہیں ہوتے. معنی کا عمل اس سے اوپری سطح یعنی صرفیاتی سطح سے شروع ہوجاتا ہے اور کلمے کی نحوی سطح سے گزر کر فن پارے کی معنیاتی اکائی کے درجے تک پہنچ کر مکمل ہوتا ہے. صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے. لیکن اگر اس سے یہ فرض کرلیا جائے کہ آہنگ سے مراد معنی کی کلّی نفی ہے تو یہ بھی غلط ہوگا، کیونکہ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ آہنگ سے ایک کیفیت پیدا ہوتی ہے جس سے فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے اور یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو ہلکا، گہرا یا تیکھا کرسکتی ہے. مثال کے طور پر اقبال کے ابتدائی دور کی نظم "ایک شام" (دریائے نیکر ہائیڈل برگ کے کنارے پر) ملاحظہ ہو:

خاموش ہے چاندنی قمر کی شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہوگئی ہے آغوش میں شب کے سوگئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا قدرت ہے مراقبے میں گویا
اے دل! تو بھی خموش ہوجا
آغوش میں غم کو لے کے سوجا

اس نظم کو پڑھتے ہی احساس ہوتا ہے کہ اس میں سناٹے اور تنہائی کی کیفیت بعض خاص خاص آوازوں کی تکرار سے بھی ابھاری گئی ہے. بادی النظر ہی میں معلوم

ہوجاتا ہے کہ یہ آوازیں س، ش، خ اور ف کی ہیں جو سات شعروں کی اس مختصر سی نظم میں ۳۵ بار آئی ہیں۔ کسی فن پارے میں خاص خاص آوازوں کا بغیر کسی شعوری اہتمام کے در آنا اتفاقی بھی ہوسکتا ہے۔ مثال کے طور پر میر تقی تیرؔ کی غزل:

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

یا غالبؔ کی غزل،

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

میں صوتیاتی سطح پر آخر ایسی کون سی بات ہے کہ یہ غزلیں گلوکاروں میں ہمیشہ بے حد مقبول رہی ہیں، اور بعض نے تو ان کے ذریعے اپنی آواز کا ایسا جادو جگایا ہے کہ باید و شاید۔ وجہ ظاہر ہے کہ ان غزلوں میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے در و بست سے موسیقی کا ایسا امکان ہاتھ آگیا ہے جو عام طور پر میتر نہیں آتا ایسی مثالیں تقریباً ہر بڑے شاعر کے یہاں مل جائیں گی، لیکن ان کی بنا پر کسی شاعر کے پورے صوتیاتی نظام کے بارے میں حکم نہیں لگایا جاسکتا، صوتیاتی آہنگ کا تعلق بہت کچھ شاعر کی افتادِ طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے جس کی تشکیل بڑی حد تک غیر شعوری طور پر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر میرؔ کی درد و سوز میں ڈوبی ہوئی نرم لے، دردمندی اور گھلتے رہنے کی کیفیت ان آوازوں سے متعلق نہیں ہوسکتی جن کے ذریعے غالبؔ اپنی معنی آفرینی، فکری تہ داری یا نفسیاتی ژرف بینی یا اسرارِ ازل کی گرہ کشائی کا جادو جگاتے ہیں۔ اسی طرح اقبالؔ کا فردیت پر اصرار، عمل کی گرم جوشی، جراًت مندی، آفاق کی وسعتوں میں پرواز کا حوصلہ اور بے پایاں تحرک بھی ایک ایسے صوتیاتی نظام کا تقاضا کرتا ہے جو اس کی معنیاتی فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہو۔ اس نظام کی اہمیت اس میں ہے کہ اگر اس میں باطنی ارتباط نہ ہو تو شاعری کی ساری معنیاتی فضا درہم برہم ہوجائے، اور وہ رنگ نہ بن سکے جسے شاعر کی آواز یا اس کے شعری مزاج سے تعبیر کرتے ہیں۔ اقبالؔ کے بارے

میں یہ بات عام طور پر محسوس کی جاتی ہے کہ ان کی آواز میں ایک ایسا جادو، ایسی کشش اور نغمگی ہے جو پوری اردو شاعری میں کہیں اور نہیں ملتی۔ ان کے لہجے میں ایسا شکوہ، توانائی، بے پایانی اور گونج کی ایسی کیفیت ہے جیسے کوئی چیز گنبدِ افلاک میں ابھرتی اور پھیلتی ہوئی چلی جائے۔ اس میں دل نشینی اور دلآویزی کے ساتھ ساتھ ایک ایسی برش، روانی، تندی اور چستی ہے، جیسے سرود کے کسے ہوئے تاروں سے کوئی نغمہ پھوٹ بہا ہو یا کوئی پہاڑی چشمہ ابل رہا ہو۔ آخر اس فطری نغمگی کا صوتیاتی راز کیا ہے یا اس کا تعلق کن خاص آوازوں سے ہے۔ یہ راز اگر ہاتھ آجائے تو اس سے اقبال کے پورے صوتیاتی نظام کی گرہ کھل سکتی ہے، لیکن اس کوشش میں :

شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے

یا

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے

یا "پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن" کے آخری اشعار میں من کی دنیا، تن کی دنیا اور دھن دولت کی دھوپ چھاؤں والے اسلوب کو نظر انداز کرنا ہوگا کیونکہ یہ اقبال کے شعری اسلوب کا ایک رُخ یا ایک پہلو تو ہے، کل اسلوب نہیں۔ چنانچہ پوری شاعری کے صوتیاتی مزاج کے تجزیے کے لیے اقبال کے اس کلام کو سامنے رکھنا چاہیے جس سے اقبال کے شعری مزاج کی پہچان ہوتی ہے یا پھر پورے کلام کا تجزیہ مختلف جگہوں سے یوں کرنا چاہیے کہ اس کی صوتیاتی روح تک ہماری رسائی ہوسکے۔

نامناسب نہ ہوگا اگر سب سے پہلے اقبال کی بعض شاہکار نظموں مثلاً مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق اور خضرِ راہ کو لیا جائے، اور دیکھا جائے کہ کیا صوتیاتی سطح پر ان میں کوئی چیز قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے :

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات

سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب، سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب، صیرفیِ کائنات
تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت کیا ہے
ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات!
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات!
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

اس بند کی وہ یک نوعی آوازیں جو ذہن میں ایک چمک سی پیدا کرتی ہیں اور دیرپا اثر چھوڑتی ہیں درج ذیل ہیں:

س ل س ل ر ز ش ش ح ث
س ل س ل ر ز ش ص ل ح
س ل س ل ر ز ش ر ح ر ر
س س ہ ذ ز ص ث
س ل س ل ر ز ش س ر ز ل ف غ
س س ہ ذ ز ر
ر ہ ر ہ

س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ص	ر	ت		
	ہ	ر	ر		ہ	ر	ر				
	ہ	ر	ر		ہ	ر	ر				
	ش	ر	ز		ر	ح	ہ				
	ز	ر	س		ہ	ر					
	ت		ز		ہ	ہ					
	ر	ہ	ث		ر	ہ	ث				
	خ	ر	ت			ظ	ر	ت			
	ش	ہ	ہ				ز	ل	خ	ر	ت

= کُل ۱۱۸ بار

اوپر کے گوشوارے سے ظاہر ہے کہ ان میں زیادہ تر صفیری آوازیں ہیں یعنی ت س ش ز خ غ ہ۔ (ث ص ذ ض ظ یا ح کی آوازیں وہی ہیں جو س، ز یا ہ کی ہیں جو سب صفیری ہیں) ان کے علاوہ دونوں مصوتی مصمتوں یعنی ل اور ر کو بھی اس میں لے لیا گیا ہے کیونکہ یہ سب کے سب VOCALIC یعنی مصوتی مصمتے یا مسلسل مصمتے کہلاتے ہیں، اس لیے کہ ان میں مصوتوں کی طرح تسلسل کی اور جاری رہنے اور پھیلنے کی کیفیت ہے۔ اس بند میں اگرچہ بندشی آوازوں میں سے ت کی تکرار قافیے کی وجہ سے ہوئی ہے اور ب اور ک کا نیز م اور ن کا بھی استعمال ملتا ہے، لیکن ان آوازوں کی تکرار اس پیمانے پر نہیں جس پیمانے پر صفیری یا مسلسل آوازوں کی تکرار ملتی ہے۔ بندشی آوازیں ہوا کی بندش سے پیدا ہوتی ہیں۔ ان کے مقابلے پر صفیری اور مسلسل آوازوں میں فراوانی اور بے کرانی کا تاثر پیدا کرنے کی کہیں زیادہ صلاحیت پائی جاتی ہے۔ یہاں اس امر کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ اردو مصمتوں میں بندشی آوازوں کی تعداد نصف سے بھی زیادہ ہے۔ ان میں سے آدھے مصمتے سادہ ہیں اور آدھے ہکار۔ سادہ آوازیں اکثر زبانوں میں ملتی ہیں اور بڑی حد تک مشترک ہیں۔ لیکن اردو کا امتیاز ہکار۔ اور معکوسی آوازوں سے پیدا ہوتا ہے

جو تعداد میں چودہ ہیں اور ان کے مقابلے میں صفیری اور مسلسل آوازیں تعداد میں صرف نو ہیں۔ اب اس روشنی میں اقبال کے یہاں یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اوپر کے سولہ مصرعوں میں ہکار آوازیں صرف پانچ بار آئی ہیں جبکہ صفیری اور مسلسل آوازیں ایک سو اٹھارہ بار استعمال ہوئی ہیں! گویا ہکار آوازوں کا چلن نہ ہونے کے برابر ہے، اور وہ بھی صرف دو شعروں میں :

ع جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات
ع تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ

یعنی ہکار آوازیں وہیں آئی ہیں جہاں ان کا استعمال ناگزیر تھا یعنی ضمیر میں یا فعل میں۔ اور یہ بات معلوم ہے کہ اردو کے افعال و ضمائر کا ڈھانچا سرتا سر زمینی ہے۔ اس بند کے نتائج پر یہ سوال بہرحال قائم کیا جا سکتا ہے کہ کہیں اس بند میں ان آوازوں کا وقوع کسی خاص وجہ سے تو نہیں، یا یہ محض اتفاقی تو نہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہمیں دھوکا ہو رہا ہو اور اقبال کے کلی صوتیاتی آہنگ سے ان نتائج کا کوئی بڑا تعلق نہ ہو۔ اس کا جواب دینے سے پہلے نظم کے دوسرے بندوں کے نتائج معلوم کر لینے چاہییں :

بند	صفیری و مسلسل آوازیں	ہکار و معکوس آوازیں
پہلا بند	۱۱۸	۵
دوسرا بند	۱۰۹	۲
تیسرا بند	۱۶۸	۳
چوتھا بند	۱۲۳	۴
پانچواں بند	۱۱۲	۳
چھٹا بند	۱۲۳	۷
ساتواں بند	۱۱۶	۴

صفیری آوازوں کے استعمال کی یہ صوتیاتی لے آخری بند تک میں ملتی ہے۔ یہاں ان اشعار کے پیش کرنے سے مراد یہی ہے کہ مصرعوں کو پڑھتے ہوئے ان آوازوں پر نظر رکھی

https://www.rekhta.org/ebool

جائے جو اس نظم کے صوتیاتی آہنگ میں نمایاں حیثیت رکھتی ہیں اور جن کے در و بست لے اس نظم کو معنیاتی اور صوتیاتی ہم آہنگی کا عجیب وغریب مرقّع بنادیا ہے ذیل کے بند میں صفیری آوازیں ۱۱۲ بار اور ہکار آوازیں صرف ۶ بار آئی ہیں :

وادیٔ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب !
سادہ و پُرسوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیٔ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب !
آبِ روانِ کبیر ! تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب
پردہ اٹھادوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب !
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب
نقش ہیں سب ناتمام، خونِ جگر کے بغیر　　نغمہ ہے سودائے خام، خونِ جگر کے بغیر!

(۶:۱۱۲)

اس پوری نظم کا صوتیاتی تناسب حسب ذیل ہے :

تعداد اشعار	صفیری و مسلسل آوازیں	ہکار و معکوس آوازیں
۶۴	۹۳۱	۳۹

گویا صفیری اور مسلسل آوازیں جو اردو میں ہکار و معکوس آوازوں سے تعداد میں خاصی کم ہیں (۹ : ۱۴) اقبال کے یہاں تین گنا سے بھی زیادہ استعمال ہوئی ہیں۔ اس تجزیے سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ صفیری اور مسلسل آوازوں کی کثرت اور ہکار و معکوس آوازوں کا انتہائی قلیل استعمال ہی شاید وہ کلید ہے جس سے اقبال کے نہاں خانۂ آہنگ تک رسائی ہو سکتی ہے۔ چنانچہ اب اقبال کی بعض دوسری شاہکار نظموں پر بھی نظر ڈالنی ضروری ہے۔ ذوق و شوق کے ابتدائی اشعار ملاحظہ ہوں:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں!
حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں!
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب!
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں!
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے
ریگ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں!
آگ بجھی ہوئی اِدھر، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں!

آئی صدا اے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی   اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

ان اشعار سے بھی اُسی بات کی توثیق ہوتی ہے جو پہلے کہی جا چکی ہے۔ ہکار آوازیں صرف وہیں آئی ہیں جہاں فعل کی مجبوری ہے یا ایسے حروف میں جو اردو کی بنیادی لفظیات کا حصّہ ہیں اور جن سے مفر نہیں۔ اس نظم کے باقی حصّوں سے بھی اس مفروضے کی تصدیق ہو جاتی ہے جس کا ذکر ہم پہلے سے کرتے چلے آ رہے ہیں۔

ذوق و شوق

تعداد اشعار	صفیری و مسلسل	ہکار و معکوسی
۳۰	۴۵۱	۲۳

یہ دونوں نظمیں بالِ جبریل سے تھیں۔ نامناسب نہ ہوگا اگر پہلے مجموعے بانگِ درا سے خضرِ راہ کو بھی دیکھ لیا جائے جو ان نظموں سے بارہ تیرہ سال پہلے لکھی گئی تھی۔ اس کا آغاز شاعر اور خضر کے مکالمے سے ہوتا ہے جس کے بعد مختلف عنوانات قائم کر دیے گئے ہیں۔ پہلے ایک بند پر نظر ڈال لی جائے۔ اس کے بعد پورا تجزیہ پیش کیا جائے گا:

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر
گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب !
جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفلِ شیر خوار
موجِ مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب!
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجم کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب !
دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر
جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویائے اسرارِ ازل
چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب !
دل میں یہ سن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا   میں شہیدِ جستجو تھا یوں سخن گستر ہوا

خضرِ راہ

تعداد اشعار	صفیری و مسلسل	ہکار و معکوسی
۸۵	۱۲۱۵	۸۷

اقبال کی دوسری مشہور نظموں میں " طلوعِ اسلام " ، " لینن خدا کے حضور میں " ، " ابلیس کی مجلس شوریٰ " اور " شعاعِ امید " میں بھی یہی کیفیت ملتی ہے ۔ خضرِ راہ ، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق کی طرح طلوع اسلام بھی ترکیب بند ہے ۔ لینن خدا کے حضور میں مسلسل اور شعاعِ امید اور ابلیس کی مجلس شوریٰ بندوں میں منقسم نظمیں ہیں ۔ " ساقی نامہ " البتہ مثنوی ہے جس میں مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے افعال کا استعمال بڑھ گیا ہے ، جس سے ہکار و معکوسی آوازوں کی تعداد پر بھی اثر پڑا ہے ۔ اگر چہ یہ پوری مثنوی کی کیفیت نہیں ہے ، تاہم ہکار و معکوسی آوازیں کہیں قافیہ ردیف کی مجبوری کی وجہ سے تو کہیں بیان کی روانی کو برقرار رکھنے کے لیے در آئی ہیں ۔ یوں بھی " پھر " ، " بھی " ، " مجھ " ، " کچھ " ، " تھا " ، " تھی " بنیادی لفظوں کا استعمال مسلسل کلموں میں ناگزیر ہو جاتا ہے ۔ یہ آوازیں اقبال کے یہاں غزل کے شعروں میں بھی کہیں کہیں ناگریز طور پر وارد ہوتی ہیں ۔ مثال کے طور پر ذیل کے مصرعے ملاحظہ ہوں :

ع گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

ع نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی

ع بُرا نہ مان ذرا آزما کے دیکھ اُسے

ع تو آبجو اسے سمجھا اگر تو چارہ نہیں

ع خودی میں ڈوبتے ہیں پھر ابھر بھی آتے ہیں

ع خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں

ع اٹھا میں مدرسہ و خانقاہ سے نمناک

ع تری نگاہ فرومایہ ہاتھ ہے کوتاہ

ع گلا تو گھونٹ دیا اہلِ مدرسہ نے ترا

ع خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

ع جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی

ع مگر یہ بات کہ میں ڈھونڈتا ہوں دل کی کشاد

ع آدم کو سکھاتا ہے آدابِ خداوندی

ع مسائلِ نظری میں الجھ گیا ہے خطیب

اقبال کے یہاں ہکار اور معکوسی آوازوں کے قلیل استعمال کی خصوصیت کو ذہن نشین کرلے کے لیے اقبال کا تقابل کسی ایسے شاعر سے کرنا ضروری ہے جس کا پیرایۂ بیان بول چال کی زبان سے قریب ہو اور جس کے یہاں ہکار اور معکوسی آوازوں کا استعمال فطری طور پر ہوا ہو۔ اس سے یہ اندازہ بھی کیا جا سکے گا کہ اردو میں ان آوازوں کے فطری استعمال کا اوسط کیا ہے اور کیا اقبال کے یہاں اس سے واقعی کوئی انحراف ملتا ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ ہمارے بڑے شاعروں میں بول چال کی زبان سے قریب ہونے کا شرف میر تقی میر کو حاصل ہے۔ ان کے یہاں سینکڑوں غزلیں ایسی ہیں جن کے ردیف و قوافی میں بھی ہکار و معکوسی آوازیں آزادانہ استعمال ہوئی ہیں:

ہم تو اک آدھ گھڑی اٹھ کے جدا بیٹھیں گے ... کھا بیٹھیں گے، چھپا بیٹھیں گے

میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ ... سمجھا کچھ، ٹھہرا کچھ

بود نقش و نگار سا ہے کچھ ... اعتبار سا ہے کچھ، پیار سا ہے کچھ

موم سمجھے تھے ترے دل کو سو پتھر نکلا ... دفتر نکلا

خوش وہ کہ اٹھ گئے ہیں داماں جھٹک جھٹک کر ... کھٹک کھٹک کر، مٹک مٹک کر

دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا ... کوٹا گیا، چھوٹا گیا

بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا ... توڑا، تھوڑا

میر کے یہاں ایسی غزلیں بھی ہیں جو ڑ پر یا ٹ پر ختم ہوتی ہیں:

آشوب دیکھ چشم تری سر رہے ہیں جوڑ ... موڑ موڑ، پھوڑ پھوڑ

ہوا ہے خواب سونا آہ اس کروٹ سے اس کروٹ . . . لٹ لٹ، کھٹ کھٹ
دل لین ہیں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ . . . نٹ کھٹ ، جگھٹ

لیکن اگر صرف ایسی غزلوں کو سامنے رکھا جائے تو نتائج مبالغہ آمیز نکلیں گے۔ کیونکہ اوّل تو قافیے اور ردیف میں آوازوں کے استعمال کے شعوری ہونے کا امکان ہوتا ہے، دوسرے یہ کہ ایک بار جب ایسی آوازیں مطلع کے قافیے ردیف میں آپڑیں تو باقی اشعار میں ان کا التزام واجب ہوجاتا ہے۔ چنانچہ اگر صرف ایسی غزلوں کا تجزیہ کیا جائے تو میر کے کلام میں ان آوازوں کے تناسب کی نہایت مبالغہ آمیز تصویر سامنے آئے گی۔ بہتر یہ ہے کہ بعض دوسری غزلوں کو لیا جائے اور ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کو ردیف و قوافی سے ہٹ کر دیکھا جائے:

	تعداد اشعار	ہکار و معکوسی آوازیں
الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا	۱۵	۲۴
کچھ کرو فکر مجھ دِوانے کی	۹	۱۴
چپکے چپکے میر جی تم اٹھ کے پھر کیدھر چلے	۹	۲۷
	۳۳	۶۵

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کا تناسب تقریباً دو آواز فی شعر ہے۔ پورے کلیات کا تجزیہ کیا جائے تو یہ تناسب کچھ زیادہ ہی نکلے گا، اس سے کم ہرگز نہیں۔ اس سلسلے میں کلامِ غالب کو دیکھنا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، اختصار کی خاطر ہم نے غالب کی غزلوں کے اتفاقی تجزیے پر اکتفا کیا جس کی تفصیل حاشیے میں درج ہے[1]

---

[1] دیوانِ غالب طبع برلن

ص		تعداد اشعار	ہکار و معکوسی آوازیں
۳۱	۳۰	۱۲	۲۱
۵۳	۵۲		۱۱
۶۵	۶۴	″	۵
۱۰۱	۱۰۰	″	۱۴
۱۲۳	۱۲۲	″	۱۷
۱۶۱	۱۶۰	″	۱۵
۲۰۱	۲۰۰	″	۶
			۸۹

اس تجزیے سے یہ حقیقت سامنے آئی کہ غالب کے اکیانوے اشعار میں معکوسی اور ہکار آوازیں نواسی بار آئیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے یہاں بھی جنھیں اپنے گفتۂ فارسی اور مستعار "نقش ہائے رنگ رنگ" پرناز تھا، ان آوازوں کے استعمال کا تناسب تقریباً ایک آواز فی شعر ہے۔ میر اور غالب کے اس تناظر میں دیکھیے تو ان آوازوں کے استعمال کے سلسلے میں اقبال کی صوتی انفرادیت کی حقیقت کھل کر سامنے آجاتی ہے:

میر : ہکار و معکوسی آوازیں فی شعر ۲

غالب : ہکار و معکوسی آوازیں فی شعر ۱

اقبال ہکار و معکوسی آوازیں فی شعر ایک سے کم

ان نتائج سے ظاہر ہے کہ میر جن کے ہاں ہکار و معکوسی آوازوں کا استعمال تقریباً فطری ہے، ان کی بہ نسبت غالب کے یہاں ان آوازوں کا استعمال آدھا اور اقبال کے یہاں سب سے کم ہے۔ ان نتائج کے پیشِ نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاید اقبال کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کا تناسب اردو شاعری میں سب سے قلیل ہے۔ اب اس کو صفیری و مسلسل آوازوں کے استعمال سے ملاکر دیکھیے تو حیرت ہوتی ہے کہ عربی فارسی لفظیات کا ذخیرہ جو اقبال کا سرمایۂ امتیاز ہے، وہی غالب کے لیے بھی وجہِ افتخار تھا، لیکن مشترک سرچشمۂ لفظیات کے باوصف دونوں کے یہاں اس کے پہلو بہ پہلو ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کی کیفیت میں خاصا فرق ہے۔

غالب کے صوتی آہنگ کا تجزیہ کرتے ہوئے پروفیسر مسعود حسین نے ان کے یہاں صفیری آوازوں کے استعمال پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ ان کا بیان ہے "ان (غالب) کی فارسی گوئی اور فارسی دانی کا اثر ان کے ریختے پر بھی نمایاں ہے۔ اردو شعری زبان کو انھوں نے ذوق کی محاورہ بندی سے نکال کر عجمی لالہ زاروں میں لا کھڑا کیا"[له]

[له] مسعود حسین خاں "غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ" مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمنار ۱۹۶۹ء ص ۲۰۷۔

غالب اور اقبال میں یہ خصوصیت مشترک ہے۔ اقبال کے رموز و علائم میں بڑی تعداد ایسے الفاظ کی ہے جن میں صفیری اور مسلسل آوازیں نمایاں طور پر استعمال ہوئی ہیں، یا پھر ایسی آوازیں آئی ہیں جو منھ کے اگلے حصّوں سے ادا ہوتی ہیں:

شاہین مشرق شمع و شاعر شعاع روشنی شفق شعلہ نقر
فرشتے فرمان فقیہہ خودی و خدا عقل و عشق ارض و سما ذوق و شوق
زمان و مکاں سوز و ساز درد و داغ جستجو و آرزو شہپر جستجو شکوہ
شکایت تسلیم و رضا ابلیس و آدم نیساں و صدف زاہد مسجد ملّا
مدرسہ صوفی خانقاہ کلیسا مردِ مومن شمشیروسناں طاؤس و رباب
نرگس نالۂ بلبل لالۂ صحرا چراغِ لالہ

اس خصوصیت کی توثیق ان لفظوں سے بھی ہوتی ہے جہاں اقبال کئی لفظوں کے معنوی سیٹ میں ایک کا انتخاب کرتے ہیں، مثلاً وہ شہباز اور عقاب پر شاہین کو ترجیح دیتے ہیں، یا جنّت، بہشت اور فردوس میں سے فردوس کا زیادہ استعمال کرتے ہیں، یا شمس، خورشید اور آفتاب میں سے وہ زیادہ آفتاب کے حق میں ہیں۔ (اگرچہ اس انتخاب میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کا بھی ہاتھ ہے جس کا ذکر آگے چل کر کیا جائے گا)۔ یہاں اس بات کی وضاحت مقصود ہے کہ صفیری و مسلسل آوازوں کا استعمال تو غالب کے یہاں بھی کثرت سے ہوا ہے، لیکن اقبال کی لے حرکی اور رجائی ہے جبکہ غالب کا تفکر حزنیہ ہے اور اس میں الم ناکی کی کیفیت ہے۔ اس کیفیت کے اظہار میں منہ کے اگلے حصّوں سے ادا ہونے والی آوازوں کے بجائے منہ کے پچھلے حصّوں سے ادا ہونے والی آوازوں یا مسموع آوازوں سے مدد ملی ہے، مثلاً ذیل کے اجزائے کلام غالب کے پسندیدہ الفاظ ہیں اور ان میں گ، ج، د، غ، ب اور م کی جو نمایاں حیثیت ہے وہ ظاہر ہے:

دل و جگر زخمِ جگر جگرداری کا دعویٰ دعوتِ مژگاں نگاہِ بے محابا
بتِ بیدادگر ستم گرِ جاں غم گسار غارت گرِ جنسِ وفا دودِ چراغِ محفل
داغِ دل دردِ بے دوا مرگِ تمنا رگِ جاں رگِ سنگ سنگِ گراں

بوئے گل گلِ نغمہ موجِ محیطِ بے خودی سیلابِ گریہ سیلابِ بلا حلقۂ گرداب
بندِ غم ساغرِ مے خانۂ نیرنگ رنجِ نومیدیٔ جاوید تغافل ہائے ساقی عُمِ آوارگی ہائے صبا

غالبؔ اور اقبالؔ کے صوتیاتی آہنگ کا بنیادی فرق مصمتوں سے زیادہ مصوتوں کے استعمال میں کھلتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین نے صحیح اشارہ کیا ہے" غالبؔ کا کمال لفظ اور ترکیب میں ظاہر ہوتا ہے صوتی آہنگ میں نہیں۔ وہ لفظ کی تہ داری اور ترکیب کی پہلوداری سے اکثر اوقات صوتی آہنگ کی کمی کو چھپا لے جاتے ہیں[1]" اقبال کے یہاں یہ کیفیت نہیں ان کے یہاں صوتی آہنگ کی کمی کا احساس قطعاً نہیں ہوتا۔ آخر اس کی کیا وجہ ہو سکتی ہے۔ ان کے اشعار کو کہیں سے پڑھیے، ان میں عجیب و غریب نغمگی کا احساس ہوگا، گویا لفظوں میں موسیقی سموئی ہوئی ہے۔ آخر غالب کے صوتی آہنگ کی وہ کون سی کمی ہے جو اقبال کی آواز تک پہنچ کر دور ہوگئی ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ غالب کا فن معنی آفرینی کا رمزیہ فن ہے۔ ان کا فنی سانچا غزل کا شعر یعنی دو مصرعوں کی محض ذرا سی زمین ہے جس میں وہ جہانِ معنی آباد کردیتے ہیں۔ اگرچہ اقبال کی شاعری بھی رمزیہ امکانات رکھتی ہے لیکن ترغیبِ عمل کی پیغامی شاعری ہونے کی وجہ سے اس کے فنی سانچے وسیع ہیں۔ اقبال کی اکثر غزلوں میں بھی نظموں کے تسلسل کا لطف ہے۔ غالبؔ کے یہاں رمزیہ فنی رویے کی وجہ سے نحوی ڈھانچے میں خاصی تخفیف ہوگئی ہے اور افعال تو خاصے نچڑ کر سامنے آتے ہیں۔ اس اختصار و تخفیف کا منفی اثر خاص طور پر طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں پر ہوا ہے۔ اقبال کے یہاں اظہاری وسعت اور ربطِ بیان کی وجہ سے اکثر فعل اور کلمے کے دیگر لوازم بغیر تخفیف کے نظم ہوتے ہیں، اور ان کی وجہ سے طویل مصوتوں کی فراوانی پیدا ہوگئی ہے۔ مثال کے طور پر کلیاتِ اقبال سے ایک اتفاقی تجزیے کے بیس اشعار میں طویل یا غنائی مصوتے ۳۳۶ بار آئے ہیں۔

---

[1] مسعود حسین خاں " غالبؔ کے اردو کلام کا صوتی آہنگ" مشمولہ بین الاقوامی غالب سینار ۱۹۶۹ء ص ۲۰۵۔

یعنی اقبال کے یہاں طویل غنائی مصوتوں کا اوسط فی شعر ۱۶٫۸ ہوا[1]۔ اس اوسط کی توثیق کے لیے اقبال کی کسی دو غزلوں پر بھی نظر ڈالی گئی:

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں : سات شعر : ۱۱۷ طویل مصوتے : اوسط ۱۶٫۷
اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا : پانچ شعر : ۱۰۲ " " : " ۲۰٫۴

اس سے ثابت ہے کہ اقبال کے یہاں فی شعر کم از کم سولہ طویل مصوتوں کے استعمال کا امکان ہے۔ اس اعتبار سے غالب کا کلام دیکھیے تو مایوسی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر دیوانِ غالب کے اتفاقی تجزیے سے جو اوسط ہاتھ آتا ہے، وہ ۱۱٫۶ طویل مصوتے فی شعر کا ہے[2]۔ ذیل کی غزلوں کے اوسط سے اسے مزید جانچا گیا:

نے گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز	: اشعار ۹	: طویل مصوتے	۸۸
سادگی پر اس کے مرجانے کی حسرت دل میں ہے	: اشعار ۷	: " "	۹۸
دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی	: اشعار ۹	: " "	۹۹
	۲۵		۲۸۵
	اوسط فی شعر		۱۱

---

[1] کلیاتِ اقبال اردو، طبع غلام علی، لاہور، ص ۷۰، ۷۱، ۱۴۰، ۱۴۱، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۸۰، ۲۸۱، ۳۵۰، ۳۵۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۹۰، ۴۹۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۷۸، ۶۷۹ (طویل / غنائی مصوتے ۲۲ + ۱۹ + ۲۳ + ۱۸ + ۱۴ + ۱۳ + ۱۶ + ۲۰ + ۱۸ + ۱۹ + ۱۹ + ۱۷ + ۱۳ + ۱۳ + ۱۳ + ۱۷ + ۱۶ + ۱۶ + ۱۴ + ۱۶ کل ۳۳۶ بیس اشعار میں۔ اوسط فی شعر ۱۶٫۸

[2] دیوانِ غالب طبع برلن
۱۱، ۱۰، ۱۱، ۱۴، ۱۰
۱۲، ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۳
کل ۱۱۶ اشعار ۱۰ اوسط ۱۱٫۶ فی شعر

گویا غالب کے یہاں طویل مصوتوں کے وقوع کا امکان گیارہ سے بارہ طویل مصوتے فی شعر سے زیادہ کا نہیں. غالب کی جس کم آہنگی کا ذکر پروفیسر مسعود حسین نے کیا ہے، عین ممکن ہے کہ اس کی ایک وجہ طویل مصوتوں کی کفایت ہو. لیکن ابھی اس بارے میں پوری تصویر سامنے نہیں آئی. غالب کے یہاں طویل مصوتوں کی کفایت اور اقبال کے یہاں ان کی فراوانی کا پورا اندازہ اسی وقت لگایا جاسکتا ہے جب اس بارے میں میر کا اوسط بھی سامنے ہو :

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں . .	:	اشعار	۱۵	: طویل مصوتے		۲۸۲
کچھ کرو فکر	:	〃	۹	:	〃 〃	۱۰۱
سختیاں کھینچیں سو کھینچیں	:	〃	۹	:	〃 〃	۱۴۰
			۳۳			۵۲۳

اوسط فی شعر ۱۶

اب ان تینوں شاعروں کے یہاں طویل مصوتوں کے استعمال کی جو تصویر مرتب ہوتی ہے وہ یوں ہے :

میرؔ	۱۶	طویل مصوتے فی شعر
غالبؔ	۱۱	〃 〃 〃 〃
اقبالؔ	۱۶	〃 〃 〃 〃

اس تقابلی تجزیے سے یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ طویل مصوتوں کے معاملے میں اقبالؔ غالبؔ سے خاصے آگے ہیں اور میر کے ہم پلہ ہیں. اتنی بات واضح ہے کہ جہاں طویل مصوتوں کی فراوانی ہوگی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہوگی، کیونکہ اردو کا ایک عام رجحان ہے کہ غنیت صرف طویل مصوتوں ہی کے ساتھ وارد ہوتی ہے. نغگی کے لیے طویل مصوتوں کے ساتھ ساتھ غنائی مصوتوں کی جو اہمیت ہے، وہ محتاج بیان نہیں. اقبال کا کمال جس نے ان کے صوتیاتی آہنگ کو اردو شعریات کا معجزہ بنا دیا ہے

دراصل یہ ہے کہ طویل و غنائی مصوتوں کی زمین کیفیات اقبال کے یہاں زنامے دار صفیری وسلسلہ دار "مسلسل" آوازوں کی آسمانی کیفیات کے ساتھ مربوط و ممزوج ہوکر سامنے آتی ہیں۔ اقبال کے یہاں صفیری و مسلسل آوازوں اور طویل و غنائی مصوتوں کا یہ ربط و امتزاج ایک ایسی صوتیاتی سطح پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔ اصوات کی اس خوش امتزاجی نے اقبال کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دلآویزی، توانائی شکوہ اور آفاق میں سلسلہ در سلسلہ پھیلنے والی ایسی گونج عطا کی ہے جو اپنے تحرک و تموج اور امنگ و ولولے کے اعتبار سے بجا طور پر یزداں گیر کہی جا سکتی ہے۔

(۱۹۷۷ء)

اسلوبیاتِ اقبال

نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں

صَرفیاتی و نحویاتی نظام

اقبال کے صوتیاتی نظام کا مطالعہ ہم اس سے پہلے پیش کر چکے ہیں۔ اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات بھی اتنے ہی اہم ہیں، اور شعرِ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعہ کا ضروری حصہ ہیں۔ ذیل کے مضمون میں اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کے صرف ایک پہلو یعنی اسمیت NOMINALIZATION اور فعلیت VERBALISATION کو لیا جائے گا۔ صرفیات MORPHO-LOGY اور نحویات SYNTAX میں یوں تو ہر اس چیز کی اہمیت ہے جس سے صاحبِ تخلیق کا اختصاص ثابت ہو، لیکن اسم اور فعل کی مرکزیت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ الفاظ کی دو سب سے بڑی شقیں اسم اور فعل ہی ہیں۔ افلاطون اور ارسطو نے تو اصل اجزائے کلام مانا ہی اسم اور فعل کو ہے، اور اس حد تک کہ بعد میں پلوٹارچ کو اس کا دفاع پیش کرنا پڑا۔ ہمارے بڑے فنکار اپنے تخلیقی سفر میں لفظیات کی ان شقوں میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ترجیحات کیسے قائم کرتے ہیں، اور ان کے جہانِ معنیٰ سے ان کا کیا تعلق ہے، یہ خاصے دلچسپ سوال ہیں۔ میں اقبال کے بارے میں اکثر سوچتا رہا کہ ان کا اسلوب شعر اسمیت کا ساتھ دیتا ہے یا فعلیت کا۔ بظاہر ان کی لَے مجازی ہے۔ وہ نطقِ اعرابی اور شکوہِ ترکمانی کے قائل بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہماری لفظیات کا وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے، وہ اسم اور تعلیقاتِ اسم ہی سے متعلق ہے۔ اس سے یہ توقع ہوتی ہے کہ

اقبال کے یہاں اسمیت کا پلّہ بھاری ہوگا. بخلاف اسم کے ہمارے فعل پر عربی فارسی کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے، یعنی ہمارا فعل ننانوے فی صد یا شاید اس سے بھی زیادہ پراکرتی ہے یعنی آریائی ذخیرے سے آیا ہے. اقبال کے یہاں ملّتِ اسلامی کی شیرازہ بندی کی جو تڑپ ملتی ہے، جس طرح وہ اپنی نوائے شوق سے حریمِ ذات اور گنبدِ افلاک میں غلغلہ بپا کرنا چاہتے ہیں، یا جس طرح ان کی ہمتِ مردانہ یزداں پر کمند ڈالتی ہے، اور کارِ جہاں کی درازی کے باعث ذاتِ باری کو منتظر چاہتی ہے. یا جس طرح وہ عروجِ آدمِ خاکی کی بشارت دیتے ہیں، اور سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو کو منتہا قرار دیتے ہیں یا ان کی فکر کو غزالی اور ابنِ عربی سے جو نسبت ہے، یا وہ میخانۂ شیراز کا ذکر جس ذوق و شوق سے کرتے ہیں، یا ما از پۓ سنائی و عطار آمدیم پر فخر کرتے ہیں، یا وہ جس طرح پیرِ رومی و حافظِ شیرازی سے کسبِ فیض کرتے ہیں، اور اس سب کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں جلال و طنطنے، حرکت و حرارت، قوت و شوکت اور ولولۂ حیات کی جو کیفیت ملتی ہے، اس سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری اسلوب میں اسمیت NOMINALIZATION کا وفور ہوگا، اور ان کے یہاں صرفی و نحوی استعمال کا جھکاؤ اسمیت کی طرف ہوگا ہمارے اس تاثر کو مزید تقویت ملتی ہے اقبال کے اس طرح کے اشعار سے :

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے مری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات کارِ جہاں بے ثبات
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

یا غزل کے یہ چند اشعار دیکھیے:

فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر و سپاہ
فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ
علم فقیہہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ
فقر مقامِ نظر، علم مقامِ خبر
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

مسجدِ قرطبہ کے پہلے بند میں اگرچہ یہ محسوس نہیں ہوتا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ افعال کا بڑی حد تک حذف ہوا ہے۔ پہلے تینوں مصرعوں

سلسلۂ روز و شب، نقش گر حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

میں کوئی بھی فعل نہیں ہے، اور جتنے الفاظ ہیں، سب اسم ہی اسم ہیں / SUBSTANTIVES یعنی اسم بشمول اسم صفت کے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ مصرعے فارسی صرفی و نحوی مزاج کے بھی عین مطابق ہیں، اور انھیں فارسی بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے، لیکن جیسے ہی ہم چوتھے

مصرعے پر پہنچے ہیں:

جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

ہم اردو کی حدود میں داخل ہوجاتے ہیں، اور /جس سے بناتی ہے/ کے ٹکڑے سے جس کا صرفی NUCLEUS فعل /بناتی/ ہے، پہلے کے تینوں مصرعے بھی اردو کے لسانی سانچے میں ڈھل جاتے ہیں۔ /سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات/ اپنی جگہ اردو کا بھی مکمل کلمہ ہے۔ لیکن فعل کے بغیر کلمہ مکمل نہیں ہوتا، اگرچہ ضروری نہیں کہ فعل کا استعمال ظاہر ہو یعنی فعل ظاہری ساخت SURFACE STRUCTURE میں نہ ہو، مگر داخلی ساخت DEEP STRUCTURE میں تو موجود ہوگا ہی۔

اب دیکھیے:

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

میں کس فعل کا حذف ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مصرعے بیان STATEMENT پر مبنی ہیں اور داخلی ساخت DEEP STRUCTURE میں جس فعل کا حذف ہوا ہے وہ فعل ہونا "TO BE" کی شکل "ہے" ہے، یعنی سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات ہے یا سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ ہے وغیرہ۔ اس سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ /ہے/ یا /است/ کے حذف کی خصوصیت اردو اور فارسی میں مشترک ہے۔ معاملہ صرف /ہے/ تک محدود نہیں۔ "ہے" "TO BE" بنیادی صیغہ اور زمانہ ہے، جب بنیادی صیغے کی یہ کیفیت ہے تو حذف کا یہ عمل دوسرے صیغوں اور زمانوں پر بھی وارد ہوگا۔ لیکن یہ خصوصیت صرف اردو اور فارسی کی نہیں۔ جرمن اسکالر PETER HARTMANN نے سنسکرت کی اسمیت کا دقیق نظر سے مطالعہ کیا ہے:

(NOMINALE AUSDRUCTSFORMEN IN WISSENCHAFTLICHEN

SANSKRIT. HEIDELBERG, 1955)

اس کا بیان ہے کہ سنسکرت میں "TO BE" /استی/ کی تمام شکلوں کا یعنی تمام

صیغوں کا اور زمانوں کا انحذاف ممکن ہے۔ سنسکرت اور پہلوی یعنی فارسی قدیم بہنیں ہیں۔
قیاس چاہتا ہے کہ یہ خصوصیت ہند ایرانی اور ہند آریائی میں مشترک رہی ہوگی، اور وہیں سے
جدید آریائی زبانوں بالخصوص اردو میں آئی ہوگی۔ مسجدِ قرطبہ کے پہلے بند کے باقی مصرعوں
میں بھی فعل کے انحذاف کی تاک جھانک نظر آتی ہے، اور یہ پورے بند کو اسمیت کے
رنگ میں رنگے دے رہی ہے۔ سولہ مصرعوں کے اس بند میں / بناتی / کے علاوہ فعل صرف
دو جگہ آیا ہے۔ / دکھاتی ہے ذات / یا / تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ / یا پھر امدادی
/ ہے / ہوں / ہے / ، ورنہ عام نقشہ فعل کے انحذاف کا ہے :

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

ان مصرعوں میں کہیں کوئی فعل نہیں۔ یہی حال غزل کے ان اشعار کا بھی ہے جو اوپر پیش
کیے گئے، امدادی افعال / ہیں / ہے / کی جھلک تو ہے، اصل فعل کہیں نظر نہیں آتا، نیز
ایسے اشعار میں

فقر مقامِ نظر علم مقامِ خبر
فقر میں مستی ثواب علم میں مستی گناہ

میں صرف حرف "میں" کی وجہ سے اردو کا بھرم قائم ہے، ورنہ فعل کے انحذاف کا وہی عالم
ہے جو اوپر پیش کیے گئے باقی تمام اشعار میں ملتا ہے۔

اسمیت اور فعلیت کے اس رشتے سے بعض بنیادی سوال ابھرتے ہیں۔ کیا زبان میں
اسمیت اور فعلیت دو متبادل چیزیں ہیں؟ یا ان کا فرق محض درجۂ استعمال کا فرق ہے؟ نیز یہ
کہ کسی بھی متن میں اسما اور افعال میں کیا تناسب ہونا چاہیے؟ یا اس بارے میں ہر زبان اپنا
مزاج رکھتی ہے جو اس تناسب پر اثر انداز ہوتا ہے، اور اس کو گھٹاتا بڑھاتا ہے۔ اس کے ساتھ
ساتھ اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس بحث میں اسم سے کیا مراد ہے؟ کیا اسمائے صفت

اور ضمائر کا شمار اسم کے ساتھ نہیں ہوگا. نیز کیا پورے کلمۂ اسمیہ یعنی /سلسلۂ روز و شب/ یا /سازِ ازل کی فغاں/ کو ایک اسم تسلیم کیا جائے گا، یا تین اسم؟ اسی طرح فعل سے مراد کیا ہے؟ یا مصادر و مضارع جو اسما کے طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں، اسم شمار ہوں گے یا فعل؟ یا جارہا ہوگا، چلا جاتا ہوگا، اٹھتے ہی چل پڑا تھا. یہ فعلیہ کلمے ایک فعل ہیں یا کئی؟ نیز فعلِ امدادی، فعلِ ناقص اور فعلِ تام میں بھی تمیز ضروری ہے۔ RULON WELLS نے اپنے مضمون NOMINAL AND VERBAL STYLE میں ایسے بعض مسائل سے بحث کی ہے اور بعض دلچسپ نتائج اخذ کیے ہیں. وہ شاعر کے بجے DICTION اور اسلوب STYLE میں فرق کرتا ہے. اس کا کہنا ہے کہ اگر زبان اس بارۂ خاص میں شاعر کو انتخاب کا حق دیتی ہے کہ وہ اپنی ترجیحات طے کرے یعنی کسی پہلو کو رد یا کسی کو قبول کرے تو اس سے اسلوب مرتب ہوتا ہے، ورنہ جو کچھ ہے وہ زبان DICTION ہے، اسلوب نہیں. اگرچہ بعض زبانوں کا جھکاؤ اسمیت کی طرف اور بعض کا فعلیت کی طرف ہوتا ہے، لیکن ایک ہی بات جو اسمیہ طور پر کہی جا سکتی ہے، اس کو فعلیہ انداز سے بھی کہا جا سکتا ہے اور اس سے اسلوب میں تنوع پیدا ہوتا ہے. اگرچہ یہ بات صحیح ہے کہ موضوع سے اسلوب متاثر ہوتا ہے، لیکن اسمیت اور فعلیت کے تناظر میں یہ صرف ایک حد تک ہی قابلِ قبول ہے، ورنہ بعض موضوعات صرف اسمیہ پیرایے میں ادا ہو سکیں گے اور بعض کا اظہار صرف فعلیہ پیرایے میں ممکن ہوگا.

RULON WELLS اس بارے میں موضوع کی جبریت کا بالکل قائل نہیں. اس کا کہنا ہے:

"MERE VARIATION OF STYLE IS MADE NOT TO ALTER THE SUBSTANCE OR CONTENT OF WHAT IS EXPRESSED BUT ONLY THE WAY OF EXPRESSING IT: UNDERLYING THE VERY NOTION OF STYLE IS A POSTULATE OF INDEPENDENCE OF MATTER FROM MANNER. IF A GIVEN MATTER DICTATES A PARTICULAR MANNER, THAT MANNER SHOULD NOT BE CALLED A STYLE, AT LEAST NOT IN THE SENSE THAT I HAVE BEEN SPEAKING OF. BUT THIS POSTULATE DOES NOT PRECLUDE THAT A CERTAIN MATTER SHALL FAVOUR OR 'CALL FOR' A CERTAIN MANNER-THE SO CALLED FITNESS OF MANNER TO MATTER, OR CONSONANCE WITH IT." (P.215)

اسمیت سے فعلیت کی طرف آتے ہوتے جملے کی پوری ساخت بدل جاتی ہے، فعل کے در آنے سے حروفِ جار، اور ظرف و تمیز بھی کلمے میں آجاتے ہیں، اور تمام نحوی مناسبتوں پر بھی اثر پڑتا ہے۔ انگریزی کے بارے میں RULON WELLS نے ثابت کیا ہے کہ اسمیت سے جملے طویل ہوتے ہیں، فعلیت سے مختصر۔ ہمارا خیال ہے سنسکرت، فارسی اردو اور ہندی میں ان کا بالعکس صحیح ہے یعنی اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔ البتہ اس بارے میں ذیل کے نتائج اہم ہیں:

(الف) اسما بذاتہٖ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں خواہ وہ کتنے ہی بلند آہنگ اور پرشکوہ کیوں نہ ہوں، جبکہ افعال میں تازہ کاری کے عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔

(ب) فعلیت سے ترسیلِ معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے۔

(ج) اسمیت میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے امکانات لامحدود ہیں، اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

(د) اسمیت بول چال کی زبان کی ضد ہے۔ اس سے ایک غیر شخصی اور آسمانی لہجہ پیدا ہوتا ہے جسے آفاقی بھی کہا جا سکتا ہے۔

(ہ) فعلیت زیادہ پُر تاثیر ہے۔

(و) سچے فعلیہ اسلوب کی تخلیق سچے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہ داری اور معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔

سنسکرت کے جامد اور نرس ہوجانے کی ایک وجہ ہی اسمیت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال تھا۔ نہ صرف یہ کہ "استی" اپنے دونوں معنی میں حذف ہوسکتا تھا یعنی ہے کے معنی میں بھی اور وجود کے معنی میں بھی، بلکہ سنسکرت میں ایسے سابقے اور لاحقے بہت بڑی تعداد میں ہیں جن کی مدد سے افعال کو اور کلام کے کسی بھی جزو کو اسم میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ یہ سہولت یونانی زبان میں بھی تھی لیکن اس حد تک نہیں۔ نتیجتاً سنسکرت میں وہ اسلوب سامنے آیا جو اسمیت کا شاہ کار تھا جس میں تمام سوتر لکھے گئے اور "سوتر اسلوب" کہلاتا ہے۔ پاننی کی گرامر اسی اسلوب میں ہے۔ یہ اختصار اور اجمال کی آخری حد ہے۔ اس کی ایک وجہ

اشعار کو حفظ کرنے کی ضرورت بھی تھی، متن جتنا مختصر ہوگا یاد کرنے میں اتنی ہی سہولت ہوگی، سنسکرت اور فارسی ترکیبی SYNTHETIC زبانیں ہیں، یعنی ان میں الفاظ ایک دوسرے سے مربوط ہوجاتے ہیں، اور ان کی اپنی وحدت زائل ہوجاتی ہے۔ اردو اور ہندی اور کئی دوسری جدید آریائی زبانیں ترکیبی نہیں بلکہ تصریفی ANALYTICAL ہیں، ان میں نحوی مناسبتوں کی وجہ سے تصریف تو ہوتی ہے لیکن الفاظ کی ملفوظی وحدتیں زائل نہیں ہوتیں۔ یہ کیفیت ہند آریائی زبانوں بالخصوص اردو کے اسمیت سے فعلیت کی طرف تاریخی ارتقا اور گریز کی صورت کو ظاہر کرتی ہے۔

اس روشنی میں اقبال کے کلام کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اب تک اقبال کی اسلوبیاتی اسمیت کے بارے میں جو تاثر ہم نے قائم کیا ہے، وہ خاصا عارضی TENTATIVE اور ادھورا ہے، اور اس پر نظرِ ثانی کی ضرورت ہے۔ اس کا کچھ احساس تو مسجدِ قرطبہ کے باقی بندوں کے مطالعہ ہی سے ہوجاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال جب مجرد تصورات کے بارے میں فکر کرتے ہیں، یعنی زمان و مکاں، یا عقل و عشق یا خودی و سرمستی، یا فقر و قلندری، تو ان کا لہجہ خاصا غیر شخصی ہوتا ہے اور اسمیت کا انداز پیدا ہوجاتا ہے۔ مسجدِ قرطبہ کے پہلے، دوسرے، تیسرے اور پانچویں بند میں یہی کیفیت ہے۔ چوتھے اور چھٹے بند میں جہاں خطاب کا انداز ہے، افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ساتواں بند جس میں تاریخی صورتِ حال کا بیان ہے، اس میں افعال اور زیادہ استعمال ہوتے ہیں، اور آخری بند جس میں منظر کاری بھی ہے، وہ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے۔ اس بند کے ہر ہر شعر میں فعل کا عمل دخل دیکھا جا سکتا ہے:

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پُر سوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب
آبِ روانِ کبیر تیرے کنارے کوئی

دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب
پردہ اٹھادوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب
نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

فعلیت کی یہی کیفیت ذوق و شوق میں بھی ملتی ہے۔ اگرچہ پہلے دونوں مصرعوں میں فعل کا حذف ہے۔ لیکن / دشت میں صبح کا سماں / اور / چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں / کی کیفیت کے بیان میں افعال سے بچنا تقریباً ناممکن تھا۔ چنانچہ حسنِ ازل کی نمود کے سلسلے میں سحابِ شب کا ذکر ہے جو سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا ہے، ہوا گرد سے پاک ہے، برگِ نخیل دھل گئے ہیں اور ریگِ نواحِ کاظمہ مثلِ پرنیاں نرم ہے:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے

ریگِ نواح کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں
آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

یہ مسلم شدہ حقیقت ہے کہ اقبال کی شاعری ترغیبِ عمل کی شاعری ہے۔ اس میں مرکزیت اثباتِ ذات اور استحکامِ خودی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ زندگی کو کھلے ذہن سے قبول کرتی ہے اور عمل کے ذریعے اسے بامعنی بنانے کی طرف راجع کرتی ہے۔ اس خصوصیت کے پیشِ نظر یہ توقع پیدا ہوتی ہے کہ شعرِ اقبال کی فعلیت کی شیرازہ بندی میں کلمۂ حتمی یعنی صیغۂ امر کا ہاتھ ہوگا۔ مثال کے طور پر ذیل کے اشعار میں جو خط کشیدہ افعال آئے ہیں وہ ترغیبِ عمل کا پیغام دیتے ہیں اور کچھ نہ کچھ کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ مثلاً روشن چراغِ آرزو کر دے، شہیدِ جستجو کر دے، جاوداں ہو جا، قیدِ مقام سے گزر، قلب و نظر شکار کر، تسخیرِ مقامِ رنگ و بو کر یا ضربِ کلیم پیدا کر، یا کھول آنکھ زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ کا لہجہ واضح طور پر امریہ ہے اور شد و مد سے عمل کی تلقین کرتا ہے۔

خودی میں ڈوب جا غافل، یہ سرِّ زندگانی ہے
نکل کر حلقۂ شام و سحر سے جاوداں ہو جا

ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
چمن کے ذرّے ذرّے کو شہیدِ جستجو کر دے

تو ابھی رہگزر میں ہے قیدِ مقام سے گزر

دلوں کو مرکزِ مہر و وفا کر

گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب نظر شکار کر

فطرت کو خرد کے رو برو کر

خودی میں ڈوب کے ضربِ کلیم پیدا کر

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا — وہی جام گردش میں لا ساقیا
خرد کو غلامی سے آزاد کر — جوانوں کو پیروں کا استاد کر
تڑپنے پھڑکنے کی توفیق دے — دلِ مرتضیٰ سوزِ صدیق دے
جگر سے وہی تیر پھر پار کر — تمنا کو سینوں میں بیدار کر
ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر — زمینوں کے شب زندہ داروں کی خیر
جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے — مرا عشق میری نظر بخش دے
مری ناؤ گرداب سے پار کر — یہ ثابت ہے تو اس کو سیار کر
مرا دل مری رزم گاہِ حیات — گمانوں کے لشکر یقیں کا ثبات
یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر — اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر
مرے قافلے میں لٹا دے اسے
لٹا دے، ٹھکانے لگا دے اسے

لیکن اقبال کی پوری شاعری پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسی مثالیں زیادہ نہیں۔ کم از کم فعل کے استعمال کا یہ انداز غالب رجحان کی حیثیت نہیں رکھتا، یعنی صیغۂ امر کا استعمال اقبال کا انداز نہیں۔ اگر چہ یہ بات اقبال کی حرکی و پیغامی لے سے مناسبت نہیں رکھتی، لیکن افعال کے اعداد و شمار سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ اقبال کے یہاں براہِ راست کلمۂ حصر کا استعمال زیادہ نہیں ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعری

حرکی اور عمل شاعری ہونے کے باوجود اگر اپنی صرفی غذا صیغۂ امر سے حاصل نہیں کرتی تو پھر اس کی شیرازہ بندی کن اجزا سے ہوتی ہے اور اس کے اظہاری وسائل کیا ہیں۔ اس سوال کے جواب کے لیے ہم پھر ذوق و شوق سے رجوع کرتے ہیں اور بات کو وہیں سے لیتے ہیں جہاں پر اُسے چھوڑا تھا:

آیۂ کائنات کا معنیِ دیر یاب تو
نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو
فرصتِ کشمکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تابدار را

یہ نظم نعتیہ ہے اور رسول اللہ کی محبّت و عقیدت سے سرشار ہے۔ یہاں توجہ افعال کے استعمال کی طرف نہیں بلکہ ضمائر کی طرف دلانا مقصود ہے یعنی صیغۂ واحد حاضر یہاں ضمیر "تو" میں اُس سوال کا جواب ڈھونڈا جا سکتا ہے جو اقبال کی شعریات میں فعلیت کی ترغیبات ذہنی کے بارے میں اوپر اٹھایا گیا۔ کیا تخاطب کا یہ اندازِ شعرِ اقبال کی بنیادی اسلوبیاتی جہت نہیں؛ شاید خطاب کی خواہش اقبال کی سب سے بڑی خواہش ہے، غالباً اس بارے میں دو رائیں نہیں کہ یہ خواہش مقصود بالذات نہیں بلکہ ذریعہ ہے۔ دوسرے معنیاتی مقاصد کو پانے کا یعنی عام انسانی بیداری اور تشکیلِ جدیدِ فکر ، حاصل کیا۔ ان مقاصد کے حصول کے لیے اقبال زمینی اور آسمانی، جسمانی اور روحانی، سبھی سطحوں پر خطاب کرتے ہیں اور تخاطب کا انداز ان کی مرکزی اسلوبیاتی خصوصیت کے طور پر ابھرتا ہے۔ تخاطب میں کام صرف کلمۂ اسمیہ سے نہیں چلتا، بات کو پوری طرح کہنے کے لیے یا ترسیلِ معنی کے لیے گفتگو میں فعلیت ناگزیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تخاطب کے باعث اقبال کی شاعری میں فعلیت کے بروئے کار آنے کے لیے راہ کھل جاتی ہے۔ اقبال کی ابتدائی شاعری میں فعلیت کے امکانات کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ اور وہ ہے مناظرِ فطرت سے ہم کلامی کی شدید خواہش۔ اقبال فطرت کی روح میں اترنا، اسے سمجھنا اور اس سے ایک بامعنی رشتہ استوار کرنا چاہتے ہیں، گویا تخاطب فطرت یا فطرت کے مناظر یا اس کی روح سے ہے اور اس ہم کلامی

COMMUNICATION میں گفتگو کا یہ پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ البتہ ابتدائی شاعری میں فطرت سے تخاطب کی لے شدید ہے، بعد میں یہ کچھ کم ہوگئی۔ بعد کی شاعری میں فطرت کا کہیں ذکر آیا بھی ہے تو پس منظر کے طور پر یا فضا آفرینی کے لیے یا نظم کے مرکزی خیال کو REINFORCE کرنے یا اس کا تاثر بڑھانے کے لیے، جس کی اچھی مثالیں ذوق و شوق اور ساقی نامہ کے پہلے حصے میں یا مسجد قرطبہ کے آخری بند میں ملتی ہیں۔

اقبال کے یہاں تخاطب کی لے کے وسعت اختیار کرلے کی کئی وجہیں ہیں۔ ان کے کئی منطقے، کئی دائرے اور کئی رُخ ہیں۔ آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ایلیٹ نے شاعری کی جن تین آوازوں کا ذکر کیا ہے، اقبال کی شاعری میں وہ تینوں آوازیں ملتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اقبال کے یہاں شاعر خود سے بھی بات کرتا ہے، دوسروں سے بھی بات کرتا ہے اور اپنے ڈرامائی کرداروں کے ذریعے بھی بات کراتا ہے جو شاعری کی غیر شخصی جہت ہے۔ لیکن ہمارا خیال ہے کہ اقبال کے یہاں پہلی آواز کمزور ہے اور دوسری اور تیسری آوازوں کی کارفرمائی نسبتاً زیادہ ہے۔ اکثر و بیشتر اقبال دوسروں سے بات کرتے ہیں یا دوسروں کے ذریعے بات کرتے ہیں۔ دوسری آواز کا رُخ اگرچہ خارج کی طرف ہے، لیکن کلام کا سرچشمہ چونکہ خود شاعر کی ذات ہے، اس لیے اس سے تخاطب کا انداز پیدا ہوتا ہے، اور تیسری آواز میں چونکہ بات تخیلی، تاریخی یا ڈرامائی کردار یا کرداروں کے ذریعے کرائی جاتی ہے، اس لیے اس سے مکالمے کا انداز پیدا ہوتا ہے۔ ان دونوں پیرایوں یعنی تخاطب اور مکالمے میں ذرا سا فرق ہے۔ اگرچہ تخاطب میں بھی مکالمہ ہے لیکن یک طرفہ، یعنی اس میں کہنے کی جہت ہے سننے کی نہیں، یعنی کوئی دوسرا نہیں بولتا۔ جبکہ مکالمہ دو یا دو سے زیادہ آوازوں کی مدد سے تشکیل پاتا ہے، البتہ فعلیت دونوں میں ناگزیر ہے۔ اقبال کے یہاں بالخصوص دوسری اور تیسری آوازیں مختلف النوع اور مختلف المعانی ہیں۔ ان میں باری تعالیٰ، پیغمبر، فرشتے، انسان، بزرگانِ دین اور اشیا اور فطری مناظر سب شامل ہیں۔ اقبال کو فخر ہے کہ حضرتِ یزداں میں بھی وہ چپ نہ رہ سکے اور کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند نہ کرسکا۔ وہ خدا کو اربابِ وفا کا شکوہ بھی سناتے ہیں اور اسے مجبور بھی کرتے ہیں کہ

وہ خوگرِ حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے۔ باری تعالیٰ سے تخاطب کی یہ کیفیت بہت سی غزلوں اور نظموں کا مرکزی احساس ہے۔ اکثر جگہ اس سے چیلنج کی فضا ابھرتی ہے، اور باریِ تعالیٰ کے حضور میں نہ صرف طرح طرح کے سوال اٹھائے جاتے ہیں، بلکہ انسان کی بے مائگی کے باوجود اس کے وجود پر شدید ترین اصرار کی کیفیت بھی ملتی ہے۔ اس بارے میں صرف بالِ جبریل کی ابتدائی غزلوں کے چند اشعار دیکھ لینا کافی ہوگا:

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا
اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی
خطا کس کی ہے یارب لامکاں تیرا ہے یا میرا
محمد بھی ترا، جبریل بھی، قرآن بھی تیرا
مگر یہ حرفِ شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر
روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

یارب یہ جہانِ گزراں خوب ہے لیکن
کیوں خوار ہیں مردانِ صفا کیش و ہنرمند
چپ رہ نہ سکا حضرتِ یزداں میں بھی اقبال
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند

اقبال کی بعض نظموں میں ساقی سے بھی خطاب ہے، عام معنی میں بھی اور روحانی معنی میں بھی / لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی / ان میں محبت و عقیدت کی ایک لطیف و دلآویز کیفیت ہے۔ ویسے کلامِ اقبال میں ایسی منظومات کی کمی نہیں جن کے عنوان یا پہلے مصرعے ہی سے ان کی مخاطبت ظاہر ہوجاتی ہے۔ ان میں خاص خاص شخصیتوں یا کرداروں سے خطاب کیا گیا ہے۔ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعے میں خطاب کی اس شدید خواہش کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس بارے میں ذیل کی نظموں کے صرف عنوان دیکھ لینا کافی ہوگا:

امرائے عرب سے، صوفی سے، اے پیرِ حرم، شیخِ مکتب سے، فلسطینی عرب سے،
اہلِ مصر سے، خطاب بہ جوانانِ اسلام،
پنجاب کے دہقان سے، پنجاب کے پیرزادوں سے،
ماہرِ نفسیات سے، اہلِ ہنر سے، اپنے شعر سے، ناظرین سے، پھول کا تحفہ عطا ہونے پر۔ ایک نوجوان کے نام، نصیحت، جاوید کے نام، جاوید سے، ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام، عبدالقادر کے نام، ... کی گود میں بلی دیکھ کر، طلبۂ علی گڑھ کے نام۔

اب بعض نظموں کا یہ آغاز دیکھیے:

ہمالہ /	اے ہمالہ اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں
گُلِ پژمردہ /	کس زباں سے اے گلِ پژمردہ تجھ کو گل کہوں
صدائے درد /	ہاں ڈبو دے اے محیطِ آبِ گنگا تو مجھے
چاند /	اے چاند حسن تیرا فطرت کی آبرو ہے

صبح کا ستارہ /	لطفِ ہمسائگی شمس و قمر کو چھوڑوں
نیا شوالہ /	سچ کہہ دوں اے برہمن گر تو برا نہ مانے
بلال /	چمک تھا جو ستارہ ترے مقدر کا
رخصت اے بزمِ جہاں	سوئے وطن جاتا ہوں میں
دردِ عشق /	اے دردِ عشق ہے گہرِ آب دار تو
سوامی رام تیرتھ /	ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب تو
کنارِ راوی /	نہ پوچھ مجھ سے جو ہے کیفیت مرے دل کی

قطع نظر ان منظومات کے جن میں تخاطب خاص شخصیات سے یا مناظر یا اشیا سے ہے جن کو نام زد کر دیا گیا ہے، شعرِ اقبال کی عام کیفیت ایک ایسے تخاطب کی ہے جس کو عمومی تخاطب کہنا مناسب ہوگا۔ یہ تخاطب بنی نوع انسان سے، رسالت مآب سے، اہلِ ہند سے، جوانانِ قوم سے، یا ملتِ اسلامیہ سے ہے۔ عمومی تخاطب کی یہ کیفیت اقبال کی پوری شاعری میں موجِ تہ نشیں کی طرح جاری و ساری ہے۔ مسائل کیسے ہوں، اقبال اکثر و بیشتر انھیں تخاطب کے پیرایے میں پیش کرتے ہیں :

ہے مریدوں کو تو حق بات گوارا لیکن
شیخ و ملا کو بری لگتی ہے درویش کی بات (حکومت)

نہیں منت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری
خموشی گفتگو ہے، بے زبانی ہے زباں میری (تصویرِ درد)

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں
تو ابھی رہگذر میں ہے قیدِ مقام سے گزر مصر و حجاز سے گزر پارس و شام سے گزر

خدا تجھے کسی طوفاں سے آشنا کر دے (طالبِ علم)

دل سوز سے خالی ہے نگہ پاک نہیں ہے
پھر اس میں عجب کیا کہ تو بے باک نہیں ہے

تری نگاہ فرو مایہ ہاتھ ہے کوتاہ

تری خودی سے ہے روشن ترا حریم وجود (تیاتر)

اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن (فنونِ لطیفہ)

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شرر تیری نمود (وجود)

غلط نگر ہے تری چشمِ نیم باز اب تک (رومی)

تخاطب باری تعالیٰ سے ہو، حضور رسالت مآب سے، یا عام انسان سے، اس میں نسبت من و تو کی ہے یعنی متکلم بہ حاضر. گویا سرچشمہ اقبال کی ذات ہے اور خطاب کسی دوسرے سے ہے. یہ مکالمے کی صرف ایک جہت ہے یعنی نجی اور شخصی، جس میں کلام ایک طرف سے ہوتا ہے یعنی متکلم کی طرف سے. دوسرے لفظوں میں یہ گفتگو یک طرفہ ہے. اقبال کے یہاں مکالمے کی اس شخصی اور یک طرفہ جہت کے علاوہ غیر شخصی جہتیں بھی ہیں جن میں گفتگو دو طرفہ ہے، یا مکالمے میں دو سے بھی زیادہ آوازیں ہیں. اس سے وہ مکالماتی فضا تیار ہوتی ہے جو اقبال کے اسلوب میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے. اس میں غائب بہ غائب یعنی زید بنام احمد، یا جاندار بنام غیر جاندار یا غیر جاندار بنام جاندار یا غائب بہ حاضر یا حاضر با غائب یہ سب صورتیں ملتی ہیں. اس انداز کی ابتدا ان نظموں سے ہوتی ہے جہاں اقبال کوئی سبق آموز حکایت یا تاریخی واقعہ یا ایسی واردات بیان کرنا چاہتے ہیں جس سے وہ فلسفے یا اخلاق و روحانیت کا کوئی نکتہ اخذ کر سکیں. مثلاً

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا / یا اک مولوی صاحب کی سناتا ہوں کہانی (زہد اور رندی) یا / آئے جو قِراں میں دو ستارے / کہنے لگا ایک دوسرے سے / (دو ستارے) یا کلی سے کہہ رہی تھی ایک دن شبنم گلستاں میں / (پھولوں کی شہزادی)۔ لیکن بعد میں مکالمے کی یہ حکایتی کیفیت مدھم ہوجاتی ہے اور اس میں اُن الوہی، اساطیری اور تاریخی جہات کا اضافہ ہوتا ہے جو ایپک یعنی رزمیہ شاعری کے شناخت نامے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اقبال کے یہاں ڈرامائیت اور مکالماتی لہجے سے نہ صرف معنی کی نئی جہات روشن ہوئی ہیں بلکہ رفعت کے نئے امکانات زیرِ دام آگئے ہیں۔ ظاہر ہے اس مکالماتی لہجے کی تکمیل فعلیت سے ہٹ کر ہو ہی نہیں سکتی۔ اس بات سے ایک غلط فہمی کا امکان ہے۔ یہ صحیح ہے کہ جہاں تخاطب اور مکالماتی فضا ہوگی، فعلیت ضرور ہوگی، لیکن اس کا برعکس صحیح نہیں۔ یعنی ضروری نہیں کہ جہاں فعلیت ہو وہاں مخاطبت اور مکالمہ بھی ہو۔ تخاطب اور مکالمے کے لیے فعلیت شرط ہے۔ فعلیت کے لیے تخاطب یا مکالمہ شرط نہیں، وہ اس لیے کہ فعلیت بت ہزار شیوہ ہے مخاطبت کے بغیر بھی وہ کار فرما رہتی ہے، جیسا کہ میر تقی میر کے یہاں ہوا ہے یا غالب کے یہاں ہے، جہاں فعلیت اجمال کے ساتھ ابہام کا پہلو بھی رکھتی ہے جو معنی آفرینی یا تہ داری کا بھی ساتھ دیتا ہے۔ یا ایک فعلیت وہ ہے جو آزادی کے بعد جدید غزل اور جدید نظم میں ملتی ہے جس میں تازہ کاری کے ساتھ ساتھ نئی پیکر تراشی اور علامت سازی بھی ملتی ہے، اور شعر کی نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش بھی۔ بہرحال یہ موضوع اس وقت بحث سے خارج ہے۔

اقبال کی مکالماتی شاعری میں کہیں ہماری ملاقات ابلیس و جبریل سے ہوتی ہے تو کہیں خضر و موسیٰ و ابراہیم و اسماعیل و الیاس و رام و تیرتھ و گوتم و نانک و شو و وشوا متر سے۔ ان میں سکندر و نوشیرواں و ہارون و غزنوی و غوری و شیر شاہ و ٹیپو سلطان کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں، اور افلاطون و رازی و فارابی و بو علی سینا و غزالی و ابن عربی سے ملاقات بھی ہوتی ہے۔ کہیں فردوسی و نظامی و عطار و رومی محوِ گفتگو ہیں تو کہیں ہم خسرو کے نغمۂ شیریں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اقبال کی مکالماتی محفل

میں بھرتری ہری و فیضی و عرفی و خوشحال خٹک و صائب و کلیم و بیدل و غالب بھی نظر آتے ہیں اور شیکسپیر اور گوئٹے، نطشے، اسپنوزا، نپولین، ہیگل، مارکس، لینن، مسولینی اور مصطفےٰ کمال کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔ یہاں منصور حلاج، بو علی قلندر، خواجہ معین الدین اجمیری چشتی بھی ہیں اور مجددِ الفِ ثانی اور مظہر جانِ جاناں بھی۔ اس سے شعرِ اقبال کی نہ صرف معنیاتی وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اس بات کا بھی کہ ان کی شعریات میں مکالمے کو کیسی مرکزیت حاصل ہے۔ ذیل کے مصرعوں میں کہنا، کہا، کہتا، کہتے، پوچھا وغیرہ افعال کی جو تکرار ملتی ہے، وہ شعرِ اقبال کے مکالماتی لہجے کی تفہیم میں نظر انداز نہیں کی جا سکتی:

کہتے ہیں فرشتے کہ دلآویز ہے مومن	(مومن)
کہتا ہے زمانے سے یہ درویشِ جواں مرد	(قلندر کی پہچان)
اک رات ستاروں سے کہا نجمِ سحر نے	(اذان)
کل اپنے مریدوں سے کہا پیرِ مغاں نے	(قطعہ)
کہا پہاڑ کی ندی نے سنگ ریزے سے	(امتحان)
علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن	(علم و عشق)
اک مردِ فرنگی نے کہا اپنے پسر سے	(نصیحت)
اک پیشوائے قوم نے اقبال سے کہا	(شفاخانۂ حجاز)
ایک دن اقبال نے پوچھا کلیمِ طور سے	(کفر و اسلام)
ہاتف نے کہا مجھ سے کہ فردوس میں اک روز	(فردوس میں ایک مکالمہ)
اک مفلسِ خود دار یہ کہتا تھا خدا سے	(سوال)
عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا	(عقل و دل)

اقبال کے یہاں ایسی نظموں کی کمی نہیں جن کی بنیاد ہی مکالمے پر ہے۔ یہ مکالمہ مذہبی کرداروں، اشخاص یا اشیا کے مابین ہے۔ ایسی نظمیں تمام و کمال مکالماتی ہیں۔ ان میں مکالمے کے دو نقطے ہیں اور دونوں کلام میں برابر کے شریک ہیں۔ ان مکالماتی نظموں کے محض عنوانات ہی پر ایک نظر ڈال لینا مناسب ہوگا:

پہاڑ اور گلہری، مکڑا اور مکھی، گائے اور بکری، چیونٹی اور عقاب، رات اور شاعر، شمع و شاعر، شمع و پروانہ، پروانہ اور جگنو، بچہ اور شمع، شبنم اور ستارے، پھول اور شبنم (صبح چمن)، نسیم و شبنم، تصویر و مصور، سلطان ٹیپو کی وصیت، خوشحال خاں کی وصیت، ہارون کی آخری نصیحت، بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو، قید خانے میں معتمد کی فریاد، فرمانِ خدا فرشتوں سے، پرندے کی فریاد، خفتگانِ خاک سے استفسار، جبریل اور ابلیس، ابلیس و یزداں، ابلیس کی مجلسِ شوریٰ، ابلیس کی عرضداشت، ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام، ایک بحری قزاق اور سکندر، مریدِ ہندی و پیرِ رومی۔

خضر راہ بھی اسی نوعیت کی نظم ہے۔ اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ دراصل مکالمہ ہے مابین شاعر و خضر۔ شاعر رات کے وقت گوشۂ دل میں اک جہانِ اضطراب کو چھپائے ساحلِ دریا پر محوِ نظر ہے:

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجم کم ضَو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب

اس منظر کشی کے بعد شاعر کیا دیکھتا ہے:

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر
جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویائے اسرارِ ازل
چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب
دل میں یہ سن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا
میں شہیدِ جستجو تھا یوں سخن گستر ہوا

اس کے بعد باقاعدہ گفتگو کا آغاز ہوتا ہے، سوال و جواب کا سلسلہ ہے جس کے

ذریعے صحرا نوردی، زندگی، سلطنت، سرمایہ و محنت اور دنیائے اسلام کے آثار و کوائف پر اظہارِ خیال ہے۔ اس مکالماتی کیفیت کی جھلک بالِ جبریل کی اور بعد کی کئی غزلوں میں بھی ملتی ہے اور بعض غزلیں تو تمام و کمال اسی پیرایے میں ہیں۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال / پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن / ہے۔ شروع کے چند اشعار منظریہ ہیں:

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اودے اودے نیلے نیلے پیلے پیلے پیرہن
برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح
اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

اور اس کے فوراً بعد وہی تخاطب کا انداز اور مکالماتی فضا ہے:

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

اقبال کی تمام اچھی نظموں میں تخاطب اور مکالمے کی یہ ساختی کیفیت کسی نہ کسی شکل میں ضرور ابھرتی ہے اور اسلوبیاتی اعتبار سے قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے۔ طلوعِ اسلام ہو یا خضرِ راہ، مسجدِ قرطبہ یا ذوق و شوق ہو، ساقی نامہ ہو، لالۂ صحرا یا شعاعِ امید سب میں تخاطب یا مکالمے کی ساختی فضا ہے اور صرفی و نحوی التزام گفتگو ہی کا ہے، فعلیت جس کے لیے ناگزیر ہے۔ شعاعِ اُمید کے ان اشعار پر بات کو ختم کیا جا سکتا ہے:

اک شوخ کرن، شوخ مثالِ نگہِ حور
آرام سے فارغ صفتِ جوہرِ سیماب
بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو
جب تک نہ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب

اوپر کی اس بحث سے ظاہر ہے کہ اقبال اگرچہ اسمیت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدد یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انھیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگ نائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آجاتے ہیں۔ ان کے موضوعی محرکات اور کشاکشِ خیال یعنی DISCOURSE کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعرِ اقبال کی حرکی اور پیغامی لَے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہوسکتی تھی، لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس میں کلمۂ حصریہ کا عمل دخل زیادہ نہیں ہے بلکہ اس کی ساختی (STRUCTURAL) نوعیت تخاطب اور مکالمے کی ہے۔ اقبال کے یہاں مکالماتی منطقوں میں بڑی وسعت ہے اور ان کی تعمیر و تشکیل کئی طرح سے ہوئی ہے۔ ابتدائی منظومات میں انسان بہ فطرت یا فطرت بہ انسان نیز واقعہ گوئی، بیانِ واردات یا حکایت سرائی کو بھی دخل ہے، لیکن بعد کا غالب مکالماتی رجحان بندہ بہ خدا، بندہ بہ پیغمبر، بندہ بہ فرشتگان اور شاعر بہ بنی نوعِ انسان، شاعر بہ ملت اور شاعر بہ جوانانِ قوم سے عبارت ہے۔ نیز انسان بہ اشیا یا اشیا بہ اشیا یا شاعر بہ بزرگانِ دین یا شاعر بہ ائمہ فن کے مکالماتی سلسلے بھی دائرہ در دائرہ پھیلے ہیں جن میں شاعر نے حیات و کائنات اور عشق و خودی اور فقر و مستی کے اسرار و رموز کے جہانِ معنی آباد کردیے ہیں، جس سے فعلیت کے امکانات کو بروئے کار آنے کا موقع مل گیا ہے۔ یہ فعلیت تخاطب اور مکالمے کے زیادہ استعمال کی وجہ سے جہاں جہاں توضیح و تشریح کی حدوں تک پہنچ گئی ہے، شعر کا درجہ متاثر ہوا ہے، ورنہ جہاں جہاں اسے فنکارانہ طور پر برتا گیا ہے، حُسن و کشش، کیف و سرمستی، نیز تازہ کاری اور معنی آفرینی کا حق ادا کرنے میں مدد ملی ہے۔ فعل کا استعمال اقبال کے یہاں غیر رسمی NON-CONVENTIONAL نہیں ہے، اور اگرچہ نئی گرامر خلق

کرنے کی کوشش نہیں ملتی، لیکن یہ بات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیمائش میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا، اور لہجے کی حجازیت اور عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اردو سے ان کے تہ در تہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی۔

۱۹۸۰ء

فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام

(ا)

شاعری کی اہمیت و عظمت کا اصل فیصلہ وقت کرتا ہے۔ میر و غالب اپنے عہد میں ناقدریٔ زمانہ کی برابر شکایت کرتے رہے، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ اُن کی عظمتوں کا نقش روشن ہوتا گیا۔ اس معنی میں وقت یا زمانہ کوئی مجرد تصور نہیں، بلکہ کسی بھی معاشرے میں کسی شعری روایت سے فیض یاب ہونے والے صاحب الرائے حضرات کی پسند و ناپسند کا حاصل ضرب ہے۔ اس کے ذریعے بازیافت، تحسین و تفہیم اور تعیین قدر کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے، اس نظر سے دیکھیے تو بیسویں صدی میں اقبال کے بعد فیض واحد شخصیت ہیں جن کی اہمیت کا بالعموم اعتراف کیا گیا ہے۔ ان کے معاصرین میں دُوسری اہم شخصیتیں بھی ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو وہ مقبولیت اور ہردلعزیزی نصیب نہیں ہوئی جو

فیض کے حصّے میں آئی۔ اگرچہ مقبولیت ہی اہمیت کا واحد معیار نہیں۔ لطفِ سخن اور قبولِ عام کو خدا داد کہا گیا ہے، مگر اس میں بڑا ہاتھ شاعر کے جوہرِ ذاتی کا ہوتا ہے۔ فیض کی شاعری نے اپنی حیثیت کو آہستہ آہستہ منوایا۔ نقشِ فریادی کے بعد دوسرا مجموعہ دستِ صبا اگرچہ ایک جست کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن اس کے وجوہ محض سوانحی یا تاریخی نہیں، تخلیقی بھی تھے۔ تاہم اس زمانے کے تنقیدی مضامین میں فیض کا نام بارھویں پندرھویں نمبر پر لیا جاتا تھا۔ پھر ایک زمانہ ایسا بھی آیا جب فیض کے شعری ابہام اور غنائی لہجے کو ہدفِ ملامت بنایا گیا، اور کھل کر اعتراض کیے گئے لیکن اس کے باوجود فیض کی اہمیت روز بروز بڑھتی گئی، اور رفتہ رفتہ یہ آواز پوری اُردو شاعری پر چھا گئی۔ دوسروں کے چراغ یا تو ماند پڑ گئے یا بجھ گئے اور فیض کی آواز اپنے عہد کی آواز تسلیم کی جانے لگی ؎

اب وہی حرفِ جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے
جو بھی چل نکلی ہے وہ بات کہاں ٹھہری ہے
دستِ صیاد بھی عاجز ہے کفِ گلچیں بھی
بوئے گُل ٹھہری، نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے
ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیضؔ گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

تخلیق کا راستہ جس طرح پیچ پیچ اور پُر اسرار ہے، اسی طرح تنقید میں بھی شعری اہمیت کی گرہیں کھولنا نہایت دشوار اور دقت طلب ہے۔ ہر بڑی شاعری دراصل اپنا پیمانہ خود ہوتی ہے۔ بڑا شاعر یا تو کسی روایت کا خاتم ہوتا ہے یا کسی طرزِ نو کا موجد ہوتا ہے۔ وہ بہرحال بانی ہوتا ہے۔ فرسودہ روایات پر کاری ضرب لگاتا ہے، اظہار کے لیے نئے پیمانے تراشتا ہے، اور نئی شعری گرامر خلق کرتا ہے۔

وہ یا تو اپنے زمانے سے آگے ہوتا ہے یا اپنے عہد کے 'درد و داغ و سوز و ساز و جستجو و آرزو' کی ایسی ترجمانی کرتا ہے کہ اپنے وقت کی آواز بن جاتا ہے۔ فیض کا کارنامہ کیا ہے؟ فیض کی شاعری کو اس تناظر میں دیکھیں تو کئی سوال پیدا ہوتے ہیں۔ کیا وہ باغی شاعر تھے؟ شاید نہیں۔ کیا وہ اپنے وقت سے آگے تھے؟ اس کا جواب بھی اثبات میں نہیں ملے گا۔ ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہو چکی تھی۔ خود فیض نے کئی جگہ کہا ہے کہ انھیں اس راہ پر ڈاکٹر رشید جہاں نے لگایا۔ جہاں تک ڈکشن کا تعلق ہے، فیض کا ڈکشن غالب اور اقبال کے ڈکشن کی توسیع ہے۔ فیض کی تمام لفظیات فارسی اور کلاسیکی شعری روایت کی لفظیات سے مستعار ہے، یا پھر اس کا ایک حصہ ایسا ہے جو تمام ترقی پسند شاعروں کے تصرف میں رہا ہے جس میں فیض کی اپنی کوئی انفرادیت نہیں۔ یہ سب باتیں جتنی صحیح ہیں، اتنی ہی یہ بھی صحیح ہے کہ فیض کی شاعری میں کچھ ایسی نرمی اور دل آویزی، کچھ ایسی کشش اور جاذبیت، کچھ ایسا لطف و اثر، کچھ ایسی دردمندی اور دل آسائی اور کچھ ایسی قوتِ شفا ہے، جو ان کے معاصرین میں کسی کے حصے میں نہیں آئی۔ آخر اس کا راز کیا ہے؟ سماجی سیاسی احساس، سامراج دشمنی، عوام کے دکھ درد کی ترجمانی، سرمایہ داری کے خلاف نبرد آزمائی، جبر و استبداد، استحصال اور ظلم و بے انصافی کے خلاف احتجاج، امنِ عالم، بہتر معاشرے کی آرزومندی۔ یہ سب ایسے موضوعات ہیں جن پر کسی کا اجارہ نہیں۔ یہ عالمی موضوعات ہیں اور سرمایہ داری اور نوآبادیت کے خلاف دنیا بھر کی عوامی تحریکوں میں ان کا ذکر عام ہے۔ اردو ہی میں دیکھیے تو سب ترقی پسند شعرا کے یہاں یہ موضوعات قدرِ مشترک کے طور پر ملیں گے۔ فیض کا نظریۂ حیات اور ان کی فکر وہی ہے جو دوسرے ترقی پسند شعرا کی ہے، یعنی ان کے موضوعات دوسرے ترقی پسند شعرا کے موضوعات سے الگ نہیں، تو پھر فیض کی انفرادیت اور اہمیت کس بات میں ہے؟ یعنی فکری یا موضوعاتی سطح پر اگر ان میں کوئی ایسی خاص

بات نہیں، جو ان کو دوسروں سے ممیز اور ممتاز کر سکے تو پھر وہ شعری طور پر دوسروں سے الگ اور ان سے ممتاز کیوں کر ہوئے، اس سوال کے جواب کی ایک صورت یہ ہے کہ شاعری میں نظریاتی یا فکری یکسانیت دراصل شعری یکسانیت نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ فکری یکسانیت اور تخلیقی یا معنیاتی یکسانیت میں فرق ہے۔ کسی بھی شاعر کا معنیاتی نظام کوئی مجرد وجود نہیں رکھتا۔ یہ اپنے اظہار کے لیے زبان کا محتاج ہوتا ہے۔ ہر بڑا شاعر اس معنی میں نئی زبان خلق کرتا ہے، کہ خواہ وہ نئے لفظ بڑی تعداد میں ایجاد نہ کرے، اور تمام اظہاری سانچے کلاسیکی روایت سے مستعار لے تاہم اگر وہ ان کو ایک نئی لذت اور کیفیت سے سرشار کر دیتا ہے، یا دوسرے لفظوں میں وہ ان میں نئی معنیاتی شان پیدا کر دیتا ہے تو اس کا اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے۔ چنانچہ اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے تو معنیاتی امتیاز بھی لازم ہے کیونکہ اسلوب مجرد ہیئت نہیں۔ جو حضرات ایسا سمجھتے ہیں، وہ اسلوب کو محدود طور پر لیتے ہیں اور اس کی صحیح تعبیر نہیں کرتے۔ اس لیے کہ اسلوبیاتی خصائص معنیاتی خصائص کے مظہر ہیں، ان سے الگ نہیں۔ پس اگر شعری اظہارات الگ ہیں تو معنیاتی نظام بھی دوسروں سے الگ ہو سکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ فیض احمد فیض نے اردو شاعری میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا، تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انھوں نے نئے اظہاری پیرایے وضع کیے، اور سینکڑوں ہزاروں لفظوں، ترکیبوں، اور اظہاری سانچوں کو ان کے صدیوں پرانے مفاہیم سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لیے برتا۔ اور یہ اظہاری پیرایے اور ان سے پیدا ہونے والا معنیاتی نظام بڑی حد تک فیض کا اپنا ہے۔ اگر اس بات کو ثابت کر سکتے ہیں تو فیض کی انفرادیت اور اہمیت خود بخود ثابت ہو جاتی ہے۔

یہ سامنے کی بات ہے کہ فیض نے کلاسیکی شعری روایت کے سرچشمۂ فیضان سے پورا پورا استفادہ کیا۔ اُن کی لفظیات کلاسیکی روایت کی لفظیات ہے لیکن اپنی خلیقیت کے جادوئی لمس سے وہ کس طرح نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں، یہ دیکھنے

سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ تنقید جو صرف نظریے یا موضوع پر انحصار کرتی ہے، اور فنی استعداد، تازہ کارانہ احساس، اور اظہاری کمالات پر نظر نہیں رکھتی، فیض کے لطفِ سخن کے رازوں کو نہیں پا سکتی۔ آئیے اس بات کی وضاحت کے لیے زنداں نامہ کی ایک اچھی نظم "ملاقات" پر نظر ڈالیں:

یہ رات اُس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب، اس کے سائے
میں اپنا سب نور، رو گئے ہیں
یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

اس نظم کی بنیاد جیسا کہ ظاہر ہوتا ہے رات اور صبح کے تصورات پر ہے۔ رات، درد و غم یا ظلم و بے انصافی کا استعارہ ہے اور صبح کا روشنی انسانی فتحمندی کی نشانی ہے۔ تاریکی اور روشنی کا یہ تلازمہ اور اس کا سماجی سیاسی مفہوم فکری اعتبار سے کوئی انوکھی بات نہیں۔ رات اور صبح کا سماجی سیاسی تصور دنیا بھر کی شاعری میں ملتا ہے اور معنیاتی اعتبار سے غیر معمولی نہیں۔ لیکن شاید ہی کسی کو اس بات سے انکار ہو کہ فیض کی نظم معمولی نہیں ہے۔ یہ لطف و اثر کا مرقع ہے۔ اگرچہ ان علائم میں جن پر اس نظم کی بنیاد ہے کوئی ندرت نہیں، لیکن نظم کے اظہاری پیرایے اور معنیاتی نظام میں ندرت ہے۔ ظاہر ہے اس ندرت تک ہماری رسائی ان

اظہاری پیرایوں ہی کے ذریعے ہو سکتی ہے جو شاعر نے استعمال کیے ہیں۔ شاعر نے 'رات' کو 'درد کا شجر' کہا ہے جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے۔ عظیم تر اس لیے کہ اس کی شاخوں میں لاکھوں مشعل بکف ستاروں کے کارواں، گھِر کے کھو گئے ہیں۔ نیز ہزاروں مہتاب اس کے سائے میں اپنا سب نور رو گئے ہیں۔ رات، درد اور شجر پرانے لفظ ہیں لیکن رات کو درد کا شجر کہنا نادر پیرایۂ اظہار ہے۔ چنانچہ رات کا شجر، ستاروں کے کارواں، اور مہتاب سے مل کر جو امیجری مرتب ہوتی ہے، وہ حد درجہ پُرتاثیر ہے۔ نیز ستاروں کے کاروانوں کا کھو جانا یا مہتابوں کا اپنا نور رو جانا استعاراتی پیرایۂ اظہار ہے جو درد کی کیفیت کو راسخ کر دیتا ہے۔ درد کو مجھ سے تجھ سے عظیم تر کہنا ذاتی 'نوعیت' کا تجربہ نہیں بلکہ اس کا تعلق پوری انسانیت سے ہے ———
دوسرے بند میں فیض نظم کو معنیاتی موڑ دیتے ہیں:

مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں، اور تیرے گیسوؤں میں
اُلجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم سے خامشی کے
یہ چند قطرے، تری جبیں پر
برس کے، ہیرے پرو گئے ہیں

بہت سیہ ہے یہ رات لیکن
اِسی سیاہی میں رُونما ہے
وہ نہرِ خوں جو مری صدا ہے

اسی کے سائے میں نور گر ہے
وہ موجِ زر جو تری نظر ہے

لمحوں کو زر دیتے کہنا واضح طور پر مغربی شاعری کا اثر ہے جو فیض کی امیجری میں جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے، لیکن گیسو، گلنار، شبنم، قطرے، جبیں، ہیرے سب کے سب اردو کی کلاسیکی روایت سے ماخوذ ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے، پہلے بند کی امیجری کو دوسرے بند کی امیجری سے آمیز کرکے فیض نے جس معنیاتی فضا کی تخلیق کی ہے، کیا وہ ذہن کو نئی جمالیاتی کیفیت سے سرشار نہیں کرتی ؟ فیض کے کمالِ فن کا ایک سامنے کا پہلو یہ ہے کہ وہ انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس سے اور جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر سے الگ نہیں ہونے دیتے۔ بلکہ اپنے تخلیقی لمس سے دونوں کو آمیز کر کے ایک ایسی شعری لذّت اور کیفیت کو خلق کرتے ہیں جو مخصوص جمالیاتی شان رکھتی ہے، اور جس کی نظیر عہدِ حاضر کی اردو شاعری میں نہیں ملتی۔

نظم کے دوسرے حصّے میں یہی جمالیاتی کیفیت جاری رہتی ہے۔ درد کی رات بہت سیہ ہے، لیکن محبوب کی نظر جس کو موجِ زر کہا ہے، اسی کے سائے میں نور گر ہے۔ کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو رات کے بعد صبح کے تصوّر کو سطحی رجائیت میں بدل کے رکھ دیتا۔ نظم کے پورے معنیاتی نظام اور ہر ہر مصرعے سے فیض کی ذہنی سطح اپنے عہد کے دوسرے شعراء سے الگ نظر آتی ہے۔ آخری حصّے میں شاعر، سحر کے عام رومانی تصوّر کو رد کرتا ہے کہ الم نصیبوں، جگر فگاروں کی صبح افلاک پر نہیں ہوتی، بلکہ :

جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں
سحر کا روشن افق یہیں ہے

یہیں پہ غم کے شرار کھل کر
شفق کا گلزار بن گئے ہیں!

فیض کا انفراد نظم اور غزل دونوں میں ثابت ہے۔ نظم کے بعد اب
یک نظم نما غزل "طوق و دار کا موسم" سے یہ اشعار دیکھیے:

روش روش ہے وہی انتظار کا موسم
نہیں ہے کوئی بھی موسم بہار کا موسم

یہ دل کے داغ تو دکھتے تھے یوں بھی پر کم کم
کچھ اب کے اور ہے ہجرانِ یار کا موسم

یہی جنوں کا، یہی طوق و دار کا موسم
یہی ہے جبر، یہی اختیار کا موسم

قفس ہے بس میں تمھارے، تمھارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

صبا کی مست خرامی تہہ کمند نہیں
اسیرِ دام نہیں ہے بہار کا موسم

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغِ گلشن و صوتِ ہزار کا موسم

انتظار کی کیفیت فیض کی بنیادی تخلیقی کیفیات میں سے ایک ہے جس کا ذکر آگے آئے گا، یہاں صرف بعض کلیدی الفاظ کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے۔ زِنداں، بہار، موسم، دل کے داغ، ہجرانِ یار، جبر و اختیار، جنوں، طوق و دار، قفس، چمن، آتشِ گل، فروغِ گلشن، صوتِ ہزار، صبا کی مست خرامی، یہ سب کے سب الفاظ، تراکیب اور تصورات، غزلیہ شاعری کی یاد دلاتے ہیں۔ لیکن یہاں انتظار کا موسم، یا بہار کا موسم، رومانی شاعری سے ہٹ کر، ایک الگ سماجی سیاسی معنیاتی نظام رکھتے ہیں۔ طوق و دار کی رعایت سے اب جنوں، حب الوطنی، سامراج دشمنی یا عوام دوستی کی ترجمانی کرتا ہے۔ جبر و اختیار کے معنی کی بھی تقلیب ہو گئی ہے۔ اب قفس قید کی کوٹھری یا زنداں ہے۔ یہی وطنی قومی احساس۔ فروغِ گلشن۔ صبا کی مست خرامی اور چمن میں آتشِ گل کے نکھار کی معنیاتی شیرازہ بندی کرتا ہے۔ واضح سماجی سیاسی مفاہیم کے لیے ان اسلوبیاتی سانچوں کے استعمال پر اب تقریباً چار دہائیاں گزر چکی ہیں، اور ان کا معنیاتی نظام، سامنے کی بات معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا تصور کیا جا سکتا ہے کہ اس معنیات کی تشکیل کے اس سفر میں اُردو شاعری نے خاصا زمانہ صرف کیا ہے، اور بعض لوگوں نے تو عمریں کھپائی ہیں۔ دستِ صبا ہی سے یہ قطعہ ملاحظہ ہو:

ہمارے دم سے ہے کوئے جنوں میں اب بھی خجل
عبائے شیخ و قبائے امیر و تاجِ شہی
ہمیں سے سُنّتِ منصور و قیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلہی

صاف ظاہر ہے کہ کلاسیکی روایت کے بنیادی علائم ایک نیا معنیاتی چولا بدل رہے ہیں، عبائے شیخ، قبائے امیر و تاجِ شہی، اب مخصوص لغوی معنی میں استعمال نہیں

ہوئے، بلکہ اپنے ایمائی رشتوں کی بدولت استحصالی قوتوں کے استعارے بن کر آئے ہیں۔ یہی معاملہ گل دامنی و کج کلہی کا ہے۔ سنتِ منصور و قیس بھی اہلِ جنوں سے اسی لیے زندہ ہے کہ موجودہ دور میں حق گوئی و ایثار و قربانی کے تقاضوں کو پورا کرنے کا تقاضا اہلِ جنوں ہی سے کیا جا سکتا ہے۔

(۲)

راقم الحروف نے چند برس پہلے فیض کی شاعری کے بارے میں اپنے مضمون

TRADITION & INNOVATION IN URDU POETRY:
FIRAQ GORAKHPURI & FAIZ AHMAD FAIZ
(IN POETRY & RENAISSANCE, MADRAS 1974)

میں جو کچھ لکھا تھا اس میں فیض کی شاعری کے معنیاتی نظام کی ساختیاتی بنیادوں پر بھی غور کیا تھا۔ یہ مضمون چونکہ انگریزی میں تھا اور بالعموم اردو والوں کی نظر سے نہیں گزرا، اس لیے اس امر کی وضاحت نامناسب معلوم نہیں ہوتی کہ اس میں میرا بنیادی معروضہ یہ تھا کہ ساختیاتی اعتبار سے اردو کی شعری روایت میں اظہاری پیرایوں کی ایک یا دو سطحیں نہیں، بلکہ تین خاص سطحیں ملتی ہیں۔ کلاسیکی غزل کی لفظیات جس کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ دراصل وجود میں آئی تھی، حسن و جمال کے تذکرے اور عشق و عاشقی کے مضامین کے لیے۔ لیکن چند صدیوں کے ارتقائی عمل میں اس لفظیات میں ایک نئی روحانی، متصوفانہ سطح کا اضافہ ہوا اور مزید تہ داری پیدا ہوگئی۔ فارسی اور اردو غزل کی مثالی آزاد خیالی، وسیع المشربی، کٹر پن کی مخالفت اور انسان دوستی کے تصورات کی آبیاری میں، اس روحانی متصوفانہ معنیاتی سطح کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ یعنی عشق و سرمستی و رندی و رسوائی، شیخ و شراب، گل و بلبل، شمع و پروانہ اور ایسے سیکڑوں اظہارات مابعدالطبیعاتی ماورائی معنی میں استعمال ہونے لگے۔ ان دو سطحوں کے ساتھ ساتھ تیسری سطح کا اضافہ اُس وقت ہوا جب اردو شاعری سیاسی و قومی شعور کی بیداری کے دور

یں داخل ہونے لگی۔ کلاسیکی شعری لفظیات کی اس تیسری سطح کو سماجی سیاسی احساس کی سطح کہا جا سکتا ہے۔ یوں تو اردو میں اس کا پہلا بھرپور اظہار، راجہ رام نرائن موزوں کے اُس شعر میں ملتا ہے جو سراج الدولہ کے قتل پر کہا گیا تھا لیکن میر و سودا، مصحفی و جرأت، غالب و مومن، تمام کلاسیکی شعراء کے یہاں غزل کے پیرایے میں اس نوع کے اظہار کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ خواجہ منظور حسین نے تو غزل کی اس معنیاتی جہت پر پوری کتاب "اردو غزل کا خارجی روپ بہروپ" لکھ دی ہے۔ بہر حال بیسویں صدی میں حسرت، جوہر، اقبال، جگر، فراق اور بعد میں ترقی پسند شعراء کے یہاں سیاسی سماجی احساس کی یہ سطح عام طور پر ملنے لگتی ہے۔ اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ عاشقانہ شاعری کی بنیاد معنیاتی تثلیث پر ہے، یعنی عاشق معشوق اور رقیب دو عناصر میں باہمی ربط اور تیسرے عنصر سے تضاد کا رشتہ جو تخلیقی اظہار میں تناؤ پیدا کرتا ہے اور جان ڈالتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس تثلیث کا معنیاتی تفاعل شعری روایت کے ساختیاتی نظام کی تینوں سطحوں پر ملتا ہے، یعنی عاشقانہ سطح پر، متصوفانہ سطح پر، اور سماجی سیاسی سطح پر بھی ——— اس تہہ در تہہ معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیے، راقم الحروف کے نزدیک اٹھارہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فیض کی شاعری کے تناظر میں عاشقانہ اور متصوفانہ یعنی پہلے دو معنیاتی نظام کے سیاسی سماجی یعنی تیسرے معنیاتی نظام میں منقلب ہونے کے ارتقائی عمل کو دکھانے کے لیے ان ساختیوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ یہ چھ بنیادی سٹ جن میں سے ہر ایک تثلیث کی شان رکھتا ہے، نیچے درج کیے گئے ہیں۔ پہلی سطر میں عام معنی دیے گئے ہیں، ان کے نیچے سماجی سیاسی توسیعی معنی قوسین میں درج کیے گئے ہیں۔ یہ معنی اشاراتی ہیں، تمام معنیاتی ابعاد انھیں سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں سے ہر افقی سطر ایک سٹ ہے۔ یعنی ہر معنی پورے معنیاتی نظام میں اپنے وجود کے مفہوم کے لیے دوسرے تمام معنیاتی عناصر سے اپنے تضاد اور ربط کے رشتے کا محتاج ہے۔ اور بالذات یعنی محض اپنے طور پر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اردو

میں ساختیے یعنی STRUCTURE کے معنی بالعموم غلط لیے جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ اسٹرکچر STRUCTURE کا ظاہری ساخت یا ہیئت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ چونکہ کم لوگوں کو یہ فرق معلوم ہے اس لیے اس مختصر وضاحت کی ضرورت ہے کہ ساختیات اسٹرکچرل ازم STRUCTURALISM کی وہ شاخ ہے جو تخلیقی اظہار کی اوپری سطح یعنی محض زبان یا ہیئت سے نہیں، بلکہ اس کی داخلی سطح یعنی معنیاتی نظام سے بحث کرتی ہے۔ معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گرفت میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے لیے اسے چند الفاظ میں مقید تو کیا جا سکتا ہے لیکن تمام معنیاتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا۔ اس بحث میں الفاظ کو محض اشاریہ سمجھنا چاہیے اس کلی معنیاتی نظام کا جو ان گنت استعاراتی اور ایمائی رشتوں سے عبارت ہے، اور لامحدود امکانات رکھتا ہے، جنھیں تخلیقی طور پر محسوس تو کیا جا سکتا ہے، لیکن منطقی طور پر دو اور دو چار کی زبان میں بیان نہیں کیا جا سکتا —— فیض کے معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیے درج ذیل ہیں۔ بعض حضرات یہ سن کر چیں بہ جبیں ہوں گے مگر یہ حقیقت ہے کہ فیض کی شاعری کا کوئی مفہوم یا معنی کی کوئی پرت ان اٹھارہ ساختیوں سے باہر نہیں ہے۔ پورے معنیاتی نظام کے ساختیوں کو ان چھ سطروں میں سمیٹا جا سکتا ہے۔ البتہ ان کے شاعرانہ اظہار کی ان گنت شکلیں اور پیرایے ہیں۔ ساختیہ کی بنیادی پہچان یہ ہے کہ کوئی ساختیہ بالذات کوئی معنی نہیں رکھتا۔ معنی کا تصور تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔ تضاد نہ ہو تو مختلف معنی قائم ہی نہیں ہو سکتے۔ لیکن یہ تضاد بھی مجرد یا بالذات نہیں کیونکہ یہ زبان کے کلی نظام (یہاں پر شاعری کے کلی نظام) کے تحت رونما ہوتا ہے۔ اس نظام میں ہر عنصر دوسرے عنصر سے متضاد ہے اس لیے مختلف ہے، تاہم چونکہ ایک نظام کے تحت ہے اس لیے ربط کا رشتہ بھی رکھتا ہے۔ گویا معنیاتی امکانات ایک کلی نظام کے تحت ربط و تضاد کے باہمی رشتوں کی عمل آوری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی کوئی لفظ بالذات طور پر بامعنی نہیں ہے، چنانچہ کسی لفظ کی مجرد تعریف ممکن نہیں۔ ذیل میں ہر سطر کو اسی نظر سے دیکھنا

چاہیے۔ ان میں جو نئے نئے معنیاتی امکانات پیدا ہوتے ہیں، وہ شاعر کے ذہن کی خلاقی کا کارنامہ ہیں۔

۱۔ عاشق (مجاہد/انقلابی)	معشوق (وطن/عوام)	رقیب (سامراج/سرمایہ داری)
۲۔ عشق (انقلابی ولولہ/جذبۂ حریت)	وصل (انقلاب/آزادی/حریت/ سماجی تبدیلی)	ہجر، فراق (جبر/ظلم/استحصال کی حالت/یا انقلاب سے دوری)
۳۔ رند (مجاہد/انقلابی/باغی)	شراب، میخانہ، پیالہ، ساقی (سماجی اور سیاسی بیداری کے ذرائع)	محتسب، شیخ (سامراجی نظام/سرمایہ دارانہ ریاست/عوام دشمن حکومت/رجعت پسندانہ نظام/ظلمت پسند یا زوال آمادہ ذہنیت)
۴۔ جنون (سماجی انصاف/انقلاب کی خواہش/تڑپ)	حُسن، حق (سماجی انصاف/انقلاب/ سماجی سچائی)	عقل (مصلحت کوشی، منفعت اندیشی/جابر نظام، دفتر شاہی، یا عسکری نظام سے سمجھوتہ بازی)

۵۔ مجاہد	زنداں، دار و رسن	حاکم
(مجاہد آزادی، انقلابی)	(سیاسی قید، پھانسی، جان کی قربانی)	(سامراج، سرمایہ داری، تانا شاہی، عسکری نظام)
۶۔ بلبل، عندلیب	گُل	گُلچیں، قفس
(جذبۂ قومیت، حرّیت سے سرشار شاعر، انقلابی)	(سیاسی آدرش، نصب العین)	(سیاسی نصب العین کے حصول میں رکاوٹ یا رکاوٹ ڈالنے والے عوامل)

اوپر جلی حروف میں جو الفاظ درج کیے گئے ہیں، اردو کی عشقیہ شاعری کے صدیوں پرانے الفاظ ہیں۔ نیچے قوسین میں سماجی سیاسی مفاہیم کے امکانات کے اشاریے درج کر دیے گئے ہیں۔ عہدِ وسطیٰ میں حکیمانہ اور متصوفانہ شاعری میں بھی انھیں علائم سے مدد لی گئی ہے اور مذہبی اجارہ داری، ریاکاری اور منافقت کے خلاف بھی انھیں الفاظ کے ذریعے بالعموم آواز اٹھائی گئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ صدیوں کے چلن سے یہ الفاظ بڑی حد تک فرسودہ ہو چکے ہیں اور ان کی حیثیت بالعموم کلیشے کی ہے تاہم ان میں زیریں معنیات کا ایک زبردست نظام پوشیدہ ہے۔ تبھی تو موجودہ دور میں بھی قومی و سیاسی بیداری کے ساتھ ابھرنے والے نئے انقلابی مفاہیم بھی انھیں علائم کے ذریعے ادا کیے گئے۔ جہاں تک ان علائم کے استعمالِ محض کا تعلق ہے، یہ فیض احمد فیض اور اس دور کے متعدد ترقی پسند اور دیگر شعرا میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن فیض نے انھیں کو برتتے ہوئے انفرادی شان کس طرح پیدا کی، اور معنی آفرینی اور حسن کاری کا حق کس طرح ادا کیا، اس کی طرف کچھ اشارہ شروع میں کیا گیا،

مزید تفصیل آگے آتی ہے۔

(۳)

فیض کی شاعری کے معنیاتی ساختیوں پر نظر ڈال لینے کے بعد یعنی یہ جان لینے کے بعد کہ معنیاتی طور پر کون سے عناصر کلیدی ہیں، وہ کن دوسرے عناصر سے منسلک ہیں، اور کن عناصر سے برسرِ پیکار ہوکر نئے نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں، یا نئی نئی جمالیاتی جہات کو راہ دیتے ہیں، آئیے اب دیکھیں کہ فیض کی دنیائے شعر کی اصل کیفیات کیا ہیں، یعنی وہ جمالیاتی فضا اور وہ بنیادی کیفیت جو خاص فیض کی اپنی ہے، اور کسی دوسرے شاعر کے یہاں اس کی پرچھائیں بھی نہیں ملتی۔ وہ ان ساختیوں کے ذریعے کیا رنگ پیدا کرتی ہے ——
نقشِ فریادی میں "سرودِ شبانہ" کے عنوان سے دو نظمیں ملتی ہیں۔ ان میں سے دوسری نظم کا شمار فیض کی بہترین نظموں میں کیا جا سکتا ہے:

نیم شب، چاند، خود فراموشی
محفلِ ہست و بود ویراں ہے
پیکرِ التجا ہے خاموشی
بزمِ انجم فسردہ ساماں ہے
آبشارِ سکوت جاری ہے
چار سُو بےخودی سی طاری ہے
زندگی جزوِ خواب ہے گویا
ساری دنیا سراب ہے گویا

سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز
کہکشاں نیم وا نگاہوں سے
کہہ رہی ہے حدیثِ شوقِ نیاز
سازِ دل کے خموش تاروں سے
چھن رہا ہے خمارِ کیف آگیں
آرزو، خواب، تیرا رُوئے حسیں

نظم میں رات کے پس منظر میں انتہائی موضوعی ذہنی کیفیت کا بیان ہے۔ پوری نظم امیجری کا شاہکار ہے۔ یہ امیجری بھی شب اور نیم شب کی موضوعی کیفیتوں سے جڑی ہوئی ہے۔ نیم شب، چاند، بزمِ انجم، آبشارِ سکوت، چاندنی کی تھکی ہوئی آواز کا گھنے درختوں پر سونا، کہکشاں کا نیم وا نگاہوں سے حدیثِ شوقِ نیاز کہنا، سازِ دل کے خموش تاروں سے خمارِ کیف آگیں کا چھننا، اور روئے حسیں کی آرزو کا سلسلہ جاری ہے۔ یہ ہے وہ امیجری جو پوری نظم کو لطف و اثر کی ایسی سطح عطا کرتی ہے جو اعلیٰ شاعری کی پہلی شرط ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے جمالیاتی احساس کو شب اور نیم شب کے احساسات اور ان سے جڑی ہوئی کیفیات سے ایک خاص مناسبت ہے۔ اس سے پہلے جو نظم "ملاقات" پیش کی گئی تھی اس میں رات کی امیجری سیاسی سماجی ابعاد بھی رکھتی تھی۔ "سرودِ شبانہ" خالص شخصی موضوعی نظم ہے۔ تاہم پہلی نظم کی طرح یہ بھی اعلیٰ درجے کی نظم ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی احساس کی شاعری بھی ہے اور شخصی اظہار کی بھی، لیکن یہاں اس کے ذکر سے یہ بتانا مقصود ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی اظہار دراصل گہرے جمالیاتی احساس سے جڑا ہوا ہے۔ جملۂ معترضہ کے طور پر یہ بھی دیکھتے چلیے کہ امیجری میں دو طرح کے عناصر بالمقابل ہیں۔ مرئی اور غیر مرئی، نیم شب اور چاند مرئی ہیں

خود فراموشی اور محفلِ ہست و بود کا ویران ہونا غیر مرئی ——— بزمِ انجم مرئی ہے اور خاموشی کا پیکرِ التجا ہونا غیر مرئی۔ اسی طرح آبشارِ سکوت مرئی ہے اور چارسو بیخودی سی طاری ہے، غیر مرئی۔ یہ سلسلہ نظم کے آخر تک چلا گیا ہے۔ زندگی اور سراب کے مقابلے میں چاندنی کی تھکی ہوئی آواز۔ یا کہکشاں کے مقابلے میں حدیثِ شوق نیاز۔ یا سازِ دل کے مقابلے میں خمارِ کیف آگیں ——— امیجری کی یہ بافت اگرچہ بڑی حد تک غیر شعوری ہے۔ لیکن جمالیاتی احساس سے خود بخود ایک ڈیزائن بنتا چلا گیا ہے۔ آخری مصرعے سے اس کی مزید توثیق ہو جاتی ہے۔ یعنی آرزو اور خواب غیر مرئی ہیں اور محبوب کا روئے حسیں مرئی ہے۔ ہو سکتا ہے بعض حضرات اس نظم کی تعریف میں کہنا چاہیں کہ شاعر فطرت سے ہم کلام ہے یا اس میں روحِ کائنات بول رہی ہے وغیرہ وغیرہ، لیکن حقیقتاً یہ منظریہ شاعری نہیں۔ اس کو یوں دیکھنا چاہیے کہ اس میں ایک شدید جمالیاتی کیفیت کا اظہار ہوا ہے۔ جو فیض کے رومانی ذہن کو سمجھنے کے لیے کلید کا درجہ رکھتی ہے۔ اس نوع کی شدید حسن کارانہ امیجری فیض کی شاعری کا امتیازی نشان ہے۔ فیض کی شاعری میں شام، رات، شب، نیم شب، چاندنی، رُوئے حسیں، محض پیکر نہیں ہیں۔ یہ شدید نوعیت کے تخلیقی محرکات ہیں جو ایک خاص جمالیاتی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز سو رہی ہے، کہکشاں نیم وا نگاہوں سے حدیثِ شوقِ نیاز سُنا رہی ہے، سازِ دل کے خموش تاروں سے خمارِ کیف آگیں چھن رہا ہے، اور رُوئے حسین کی آرزو اس پوری کیفیت کا منتہا ہے۔

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ بنیادی جمالیاتی کیفیت شروع میں تو نمایاں ہے۔ نقشِ فریادی کے بعد جب انقلابیت کا اثر بڑھنے لگا تو جمالیاتی کیفیت دب گئی۔ یہ صحیح نہیں۔ میرے نزدیک اس کا سلسلہ نقشِ فریادی، دستِ صبا اور زنداں نامہ سے ہوتا ہوا آخری مجموعوں تک چلا گیا ہے۔ ذیل کی مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔

نقشِ فریادی

گل ہوئی جاتی ہے افسردہ سُلگتی ہوئی شام
دُھل کے نکلے گی ابھی چشمۂ مہتاب سے رات
اور مشتاق نگاہوں کی سُنی جائے گی
اور اُن ہاتھوں سے مَس ہوں گے یہ ترسے ہوئے ہات

ان کا آنچل ہے، کہ رخسار، کہ پیراہن ہے
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں
جانے اس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں
ٹمٹماتا ہے وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

آج پھر حُسنِ دلآرا کی وہی دھج ہوگی
وہی خوابیدہ سی آنکھیں، وہی کاجل کی لکیر
رنگِ رخسار پہ ہلکا سا وہ غازے کا غبار
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر
اپنے افکار کی، اشعار کی دُنیا ہے یہی
جانِ مضموں ہے یہی، شاہدِ معنی ہے یہی

یہ بھی ہیں، ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ

ہائے اس جسم کے کمبخت دل آویز خطوط
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے

اپنا موضوعِ سخن ان کے سوا اور نہیں
طبعِ شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں
(موضوعِ سخن)

تہہ نجوم، کہیں چاندنی کے دامن میں
ہجومِ شوق سے اک دل ہے بے قرار ابھی

ضیائے مہ میں دمکتا ہے رنگِ پیراہن
ادائے عجز سے آنچل اڑا رہی ہے نسیم
چھلک رہی ہے جوانی ہر اک بُنِ مو سے
رواں ہو برگِ گُل تر سے جیسے سیلِ شمیم

دراز قد کی لچک سے گداز پیدا ہے
ادائے ناز سے رنگِ نیاز پیدا ہے
اداس آنکھوں میں خاموش التجائیں ہیں
دلِ حزیں میں کئی جاں بلب دعائیں ہیں
(تہہ نجوم)

آج کی رات سازِ درد نہ چھیڑ...
(آج کی رات)

چاند کا دُکھ بھرا فسانۂ نور
شاہراہوں کی خاک میں غلطاں
خواب گاہوں میں نیم تاریکی!
ہلکے ہلکے سُروں میں نوحہ کناں

(ایک منظر)

اس سلسلے کی ایک اہم نظم "تنہائی" ہے۔ یہ بھی اگرچہ شدید طور پر ذہنی مُوضوعی نظم ہے، لیکن اس میں بھی ایک ذاتی انفرادی تجربہ ایک وسیع تر انسانی آفاقی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے، اور ذہن و رُوح کو اپنی حزنیہ کیفیت سے شدید طور پر متاثر کرتا ہے:

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں
راہرو ہوگا، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات، بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفّل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

دلِ زار، راہرو، تارے، خوابیدہ چراغ، رہ گزار، قدموں کے سراغ، یا شمع و مے و مِینا و ایاغ، غزل کی شاعری کے پرانے الفاظ ہیں جن میں کوئی تازگی نہیں لیکن

دیکھیے کہ فیض کی تخلیقی حِس نے ان ہی پُرانے الفاظ کی مدد سے کیسی تازہ کارانہ جمالیاتی اور معنیاتی فضا تخلیق کی ہے، اور کلاسیکی روایت کے ان ہی فرسودہ عناصر کو کیسی تازگی اور لطافت سے سرشار کر دیا ہے۔ اس تخلیقی تقلیب کے جمالیاتی لطف و اثر سے کوئی بھی صاحبِ ذوق انکار نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ جمالیاتی کیفیت فیض زیادہ تر اپنی امیجری سے پیدا کرتے ہیں، ڈھلتی ہوئی رات میں تاروں کا غبار بکھرنے لگا ہے اور ایوانوں میں خوابیدہ چراغ لڑکھڑاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ——— "رہ گزار" اک معمولی لفظ ہے۔ لیکن راستہ تک تک کے ہر اک 'رہگزار' کا سو جانا کچھ اور ہی لطف رکھتا ہے۔ اسی طرح خاک کو اجنبی کہنا اور اس اجنبی خاک کا قدموں کے سراغ کو دھندلا دینا۔ یا کواڑوں کو بے خواب کہنا، یا شمعوں کو گُل کر کے مے و مینا و ایاغ کو بڑھا دینا، پرانے علائم کی مدد سے نئی امیجری کا جادو جگانا ہے۔ فیض کی امیجری نہ صرف انتہائی حسن کارانہ ہے بلکہ طاقت ور بھی ہے۔ چند مصرعوں کی مدد سے فیض ایسی رنگیں بساط بچھا دیتے ہیں کہ حواس اس کے طلسم میں کھو جاتے ہیں۔ زیرِ نظر نظم "تنہائی" کی اُس توجیہہ سے، جو فیض کے مترجم وکٹر کیرنن نے پیش کی ہے، میرے معروضات پر کوئی حرف نہیں آتا۔ جن اظہاری بنیادوں کی طرف خاکسار نے اشارہ کیا ہے، اُن کو ذہن نشیں کر لیا جائے تو کیرنن کی یہ تعبیر زیادہ معنی خیز معلوم ہوتی ہے کہ یہ نظم شاید فرسودہ کلچر، یا بکھرتے ہوئے سماجی ڈھانچے کے زوال کا اشاریہ ہے / سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزر بقول کیرنن کے اُن ناکامیوں کا نوحہ ہے، جن سے برصغیر کی تحریکِ آزادی اُس وقت دوچار تھی۔ 'اجنبی خاک' سے مُراد نوآبادیاتی نظام ہے۔ نظم اُمید سے شروع ہوتی ہے / پھر کوئی آیا دلِ زار / لیکن مایوسی پر ختم ہوتی ہے، اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا / گویا نظم اس یاس انگیز موڈ کو پیش کرتی ہے جو چوتھی دہائی میں ملک میں پایا جاتا تھا۔

اس موضوعی موڈ کو جو ہلکی ہلکی اداسی، آرزوئے شوق، شام، ستارۂ شام، نجوم،

تہہ نجوم، چشمۂ مہتاب، بیتی ہوئی راتوں کی کسک، شب، نیم شب وغیرہ سے عبارت ہے، مَیں نے فیض کے بنیادی تخلیقی موڈ کا نام دیا ہے۔ اس کی مزید شکلیں نقش فریادی کے بعد کے مجموعوں سے دیکھیے اور ان کلیدی الفاظ پر غور کیجیے جن کا ذکر کیا جا رہا ہے:

دستِ صبا

شفق کی راکھ میں جل بجھ گیا ستارۂ شام
شبِ فراق کے گیسو فضا میں لہرائے
کوئی پکارو کہ اک عمر ہونے آئی ہے
فلک کو قافلۂ روز و شام ٹھہرائے
صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دی دستک
سحر قریب ہے، دل سے کہو نہ گھبرائے

"زنداں کی ایک شام" اور "زنداں کی ایک صبح" دونوں سیاسی نظمیں ہیں۔ ان میں بھی اسی بنیادی جمالیاتی کیفیت اور اس سے جڑی ہوئی امیجری کو دیکھیے اور غور کیجیے کہ اس کی بدولت نظم کس قدر حسین ہوگئی ہے اور اس کی اثر انگیزی اور لطافت کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے:

شام کے پیچ و خم ستاروں سے
زینہ زینہ اُتر رہی ہے رات
یوں صبا پاس سے گزرتی ہے
جیسے کہہ دی کسی نے پیار کی بات
صحنِ زنداں کے بے وطن اشجار

سرنگوں، محو ہیں بنانے میں،
دامنِ آسماں پہ نقش و نگار

شانۂ بام پر دمکتا ہے!
مہرباں چاندنی کا دستِ جمیل
خاک میں گھُل گئی ہے آبِ نجوم
نور میں گھُل گیا ہے عرش کا نیل

دل سے پیہم خیال کہتا ہے
اتنی شیریں ہے زندگی اس پل
ظلم کا زہر گھولنے والے!
کامراں ہو سکیں گے آج نہ کل
جلوہ گاہِ وصال کی شمعیں
وہ بجھا بھی چکے اگر تو کیا
چاند کو گُل کریں تو ہم جانیں

موضوع کی رعایت سے یہاں فیض نے رات کے حوالے سے چاند کے استعارے کو مرکزیت دی ہے۔/ شانۂ بام پر دمکتا ہے، مہرباں چاندنی کا دستِ جمیل/ چاند روشنی کی قندیل ہے اور روشنی زندگی کا استعارہ ہے / ظلم کا زہر گھولنے والے، چاند کو گُل کریں تو ہم جانیں/ ظاہر ہے کہ آخری بند کی معنویت اور لطافت، شروع کے بند کے اُن مصرعوں سے جڑی ہوئی ہے جن کا محرک وہ جمالیاتی سرشاری ہے جسے میں نے فیض کی بنیادی تخلیقی قوت کہا ہے ـــــ "زنداں کی ایک صبح" بھی "زنداں کی ایک شام" کی طرح واضح طور پر سیاسی

نظم ہے، لیکن دیکھیے، فیض کا تخلیقی احساس کیا کیفیتیں پیدا کرتا ہے :

رات باقی تھی ابھی جب سرِ بالیں آکر
چاند نے مجھ سے کہا " جاگ سحر آئی ہے
جاگ اس شب جو مئے خواب ترا حصّہ تھی
جام کے لب سے تہِ جام اُتر آئی ہے "
عکسِ جاناں کو وداع کر کے اُٹھی میری نظر
شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے، تیرتے، مُرجھاتے رہے، کھلتے رہے
رات اور صبح بہت دیر گلے ملتے رہے

مجھے یقین ہے بہت سے صاحبانِ ذوق اس بند کا شمار فیض کے بہترین شعری پاروں میں کرتے ہوں گے۔ زنداں نامہ سے یہ انتہائی پُرلطف غزل دیکھیے :

زنداں نامہ

شامِ فراق، اب نہ پوچھ، آئی اور آکے ٹل گئی
دل تھا کہ پھر بہل گیا، جاں تھی کہ پھر سنبھل گئی

بزمِ خیال میں ترے حُسن کی شمع جل گئی
درد کا چاند بجھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی

آخرِ شب کے ہم سفر فیضؔ نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی

دستِ تہہِ سنگ

شام
اس طرح ہے کہ ہر اک پیڑ کوئی مندر ہے . . . الخ
(شام)

جمے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بجھ گئے ہیں
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بجھ گئے ہیں
وہ تیرگی ہے رہِ بتاں میں چراغِ رُخ ہے نہ شمعِ وعدہ
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب در و بام بجھ گئے ہیں . . . الخ

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی
سنتے تھے وہ آئیں گے سنتے تھے سحر ہوگی . . . الخ

سرِ وادیِ سینا

چاند نکلے کسی جانب تری زیبائی کا
رنگ بدلے کسی صورت شبِ تنہائی کا

یوں سجا چاند کہ جھلکا ترے انداز کا رنگ
یوں فضا مہکی کہ بدلا مرے ہمراز کا رنگ

بائیں پہ کہیں رات ڈھل رہی ہے
یا شمع پگھل رہی ہے
پہلو میں کوئی چیز جل رہی ہے
تم ہو کہ مری جاں نکل رہی ہے

شامِ شہر یاراں

اے شام مہرباں ہو
اے شامِ شہر یاراں
ہم پہ مہرباں ہو۔ ۔ ۔ الخ

مرے دل مرے مسافر

یاد کا پھر کوئی دروازہ کھلا آخرِ شب
کون کرتا ہے وفا عہدِ وفا آخرِ شب
۔ ۔ ۔ الخ

---

(۴)

جیسا کہ وضاحت کی گئی رات کی معنیاتی کیفیات سے وابستہ امیجری فیض کے بنیادی تخلیقی موڈ کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ ان حوالوں کو پڑھتے ہوئے یہ احساس تو ہوا ہوگا کہ یہ کیفیات رات کے بطن سے پیدا ہونے والی دوسری موضوعی ذہنی کیفیات مثلاً انتظار اور یاد کی کیفیات سے گھل مل گئی ہیں۔ مندرجہ بالا حوالوں میں کہیں کہیں تو یہ ربط خاصا واضح ہے، اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ رات کی امیجری ان کیفیتوں سے اور یہ کیفیتیں، شب یا نیم شب کی بنیادی کیفیتوں سے جمالیاتی معنی خیزی کا رس حاصل کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں فیض کی ایک اور شاہ کار نظم "یاد" کلیدی درجہ رکھتی ہے، اور جس کی داد اُس زمانے میں اثر لکھنوی نے بھی دی تھی۔ غزلوں میں اس کیفیت کی بہترین ترجمانی "تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گزری ہے" یا "رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام" کرتی ہیں، لیکن انھیں پر موقوف نہیں۔ یاد کی ٹیس یا انتظار کی کسک فیض کا مستقل موضوع ہے جس کا اظہار طرح طرح سے ہوا ہے۔ بیسیوں نظموں اور غزلوں میں یاد اور انتظار کی پرچھائیاں تیرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں، اور حُسن کاری کے عمل کو شدید سے شدید تر بناتی ہیں۔ پہلے "یاد" پر نظر ڈال لیجیے:

دشتِ تنہائی میں، اے جانِ جہاں، لرزاں ہیں
تیری آواز کے سائے، ترے ہونٹوں کے سراب
دشتِ تنہائی میں، دوری کے خس و خاک تلے
کھِل رہے ہیں، ترے پہلو کے سمن اور گلاب

اُٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ
اپنی خوشبو میں سُلگتی ہوئی مدھم مدھم
دُور - افق پار، چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ
گِر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم

اس قدر پیار سے، اے جانِ جہاں، رکھا ہے
دل کے رُخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات
یوں گماں ہوتا ہے، گرچہ ہے ابھی صبحِ فراق
ڈھل گیا ہجر کا دن، آبھی گئی وصل کی رات

اس سلسلے میں مزید دیکھیے :

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے . . . الخ
(قطعہ) دستِ صبا

صبا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی . . . الخ
(قطعہ) دستِ صبا

ترا جمال نگاہوں میں لے کے اُٹھا ہوں . . . الخ
(قطعہ) دستِ صبا

تمھاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمھیں یاد کرنے لگتے ہیں
(غزل) دستِ صبا

اُٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ
اپنی خوشبو میں سُلگتی ہوئی مدھم مدھم
دُور - افق پار، چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ
گِر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم

اس قدر پیار سے، اے جانِ جہاں، رکھا ہے
دل کے رُخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات
یوں گماں ہوتا ہے، اگرچہ ہے ابھی صبحِ فِراق
ڈھل گیا ہجر کا دن، آبھی گئی وصل کی رات

اس سلسلے میں مزید دیکھیے :

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے . . . الخ
(قطعہ) دستِ صبا
صبا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی . . . الخ
(قطعہ) دستِ صبا
ترا جمال نگاہوں میں لے کے اُٹھا ہوں . . . الخ
(قطعہ) دستِ صبا

تمھاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمھیں یاد کرنے لگتے ہیں
(غزل) دستِ صبا

اگرچہ تنگ ہیں اوقات سخت ہیں آلام
تمھاری یاد سے شیریں ہے تلخیِ ایام
(سلام لکھتا ہے شاعر تمھارے حسن کے نام)
دستِ صبا

کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہاتھ میں تیرا ہاتھ نہیں
صد شکر کہ اپنی راتوں میں اب ہجر کی کوئی رات نہیں
(غزل) زنداں نامہ

تری اُمید، ترا انتظار جب سے ہے
نہ شب کو دن سے شکایت نہ دن کو شب سے ہے
(غزل) زنداں نامہ

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نوبہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے
(غزل) زنداں نامہ

یہ جفائے غم کا چارہ وہ نجاتِ دل کا عالم
ترا حسن دستِ عیسیٰ تری یاد رُوئے مریم

(غزل) دستِ تہِ سنگ

رہگزر، سائے، شجر، منزل و در، حلقۂ بام
بام پر سینۂ مہتاب کھلا، آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بندِ قبا، آہستہ
حلقۂ بام تلے، سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا، کسی پتّے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا، آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگِ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا، آہستہ
شیشہ و جام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ

دل نے دہرایا کوئی حرفِ وفا، آہستہ
تم نے کہا، "آہستہ"
چاند نے جھک کے کہا
"اور ذرا آہستہ"

(منظر) دستِ تہِ سنگ

تم مرے پاس رہو
میرے قاتل، مرے دلدار، مرے پاس رہو
جس گھڑی رات چلے،

آسمانوں کا لہو پی کے سیہ رات چلے
مرہم مشک لیے، نشتر الماس لیے
بَین کرتی ہوئی، ہنستی ہوئی، گاتی نکلے
درد کے کاسنی پازیب بجاتی نکلے . . .

جس گھڑی رات چلے
جس گھڑی ماتمی، سنسان، سیہ رات چلے
پاس رہو
میرے قاتل، مرے دلدار مرے پاس رہو

(پاس رہو) دستِ تہہ سنگ

(۵)

یہاں تک آتے آتے رات، انتظار اور یاد کی ان بنیادی کیفیات سے ملی ہوئی اک اور کیفیت کی طرف بھی ذہن ضرور راجع ہوا ہوگا۔ فیض کی شاعری کی جمالیاتی فضا میں بعض کیفیتیں اتنی ملی جلی اور ایک دوسرے میں پیوست ہیں کہ تانے بانے میں ان کو الگ الگ کیا ہی نہیں جا سکتا۔ رات، آرزو، انتظار اور یاد سے ملی ہوئی یہ کیفیت دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی ہے جس نے پوری شاعری کو ایک مدھم حُزنیہ لَے عطا کر دی ہے۔ یہ کیفیت نظم "ملاقات" میں جس کا اس مضمون میں سب سے پہلے ذکر کیا گیا تھا، رات کی امیجری سے گندھی ہوئی موجود ہے، اور بعد کے تمام حوالوں میں بھی دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی یہ کیفیت موجِ تہہ نشیں کی طرح جاری و ساری ہے۔ "یہ رات اُس درد کا شجر ہے"، میں درد ہی مرکزی

حیثیت رکھتا ہے۔ ایسی نظموں سے اگر درد کے تصور کو خارج کر دیں تو ان کا پورا معنیاتی نظام درہم برہم ہو جائے گا۔ یہ کیفیت، فیض کی کم و بیش تمام شاعری میں پائی جاتی ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ فیض کے یہاں درد کا احساس بھی ایک شدید تخلیقی محرک ہے۔ دھیمی دھیمی آنچ یا سلگنے کی کیفیت جس نے پوری شاعری میں سوگواری کی کیفیت پیدا کر دی ہے، اور جو رات، یاد، اور انتظار کی حسن کارانہ امیجری کے ساتھ مل کر انتہائی پُرکشش ہو جاتی ہے اور تاثیر کا جادو جگاتی ہے۔ اس سلسلے میں نظم "درد آئے گا دبے پاؤں" "کہیں تو کاروانِ درد کی منزل ٹھہر جائے" (غبارِ خاطرِ محفل) یا "مرے درد کو جو زباں ملے" جیسی نظموں کو بھی دیکھ لیا جائے۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ درد کی یہ کیفیت کلاسیکی غزل کے رسمی فراق یا رسمی ہجر کی کیفیت سے ملتی جلتی ہے یا اس سے الگ ہے۔ میرا خیال ہے مزاجاً یہ اُس سے بالکل مختلف ہے اور کچھ اور ہی کیفیت ہے:

بڑا ہے درد کا رشتہ، یہ دل غریب سہی
تمھارے نام پہ آئیں گے غم گُسار چلے

ترے غم کو جاں کی تلاش تھی ترے جاں نثار چلے گئے
تری رہ میں کرتے تھے سر طلب سرِ رہگزار چلے گئے

نہ سوالِ وصل، نہ عرضِ غم، نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

نہ رہا جنونِ رُخِ وفا، یہ رسن یہ دار کرو گے کیا
جنھیں جرمِ عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے

یہ درد ایک لذّت ہے، یہ تخلیقی خلش بھی ہے اور قوت بھی، کیونکہ گناہ گاروں کو جرمِ عشق پر ناز ہے، اور محرومی اور رسوائی لائقِ فخر ہے۔ گویا یہ شوق کی فراوانی اور ذوقِ رُوئے جمیل کا لازمہ بھی ہے۔ یہ انداز اگرچہ کلاسیکی روایت میں بھی ملتا ہے لیکن فیض کا موقف قدرے مختلف ہے وہ یہ کہ غم کی شام اگرچہ لمبی ہے، "مگر شام ہی تو ہے" یعنی گزر جائے گی۔ جی جلانے یا دل بُرا کرنے کی ضرورت نہیں۔ غم کی شام کے ساتھ جینا بھی لازمۂ جہدِ حیات ہے۔ غرض فیض کے یہاں درد کا جو تصور ہے وہ کوئی محدود شخصی درد نہیں بلکہ ایک شدید تخلیقی قوت ہے جو وسیع انسانی آفاقی ابعاد رکھتی ہے۔ یہ دردِ محبت ہی دراصل وہ بیج کی ارتفاعی کڑی ہے جو فرسودہ عاشقانہ علائم کا رخ عالم گیر سماجی یا سیاسی مفاہیم کے تازہ کارانہ جمالیاتی اظہار کی طرف موڑ دیتی ہے۔ یہ بیچ کی کڑی نہ ہو تو اوپر جو ساختیے پیش کیے گئے تھے، ان سے رمزیہ اور استعاراتی سطح پر جو ہمہ گیر سماجی سیاسی، معنیاتی نظام پیدا ہوتا ہے وہ تخلیق ہی نہ کیا جا سکے۔ ذرا ان اشعار کو دیکھیے:

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی\
سنتے تھے وہ آئیں گے سنتے تھے سحر ہوگی\
کب جان لہو ہوگی، کب اشک گہر ہوگا\
کس دن تری شنوائی اے دیدۂ تر ہوگی\
واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے نہ قاتل ہے\
اب شہر میں یاروں کی کس طرح بسر ہوگی\
کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامتِ جانانہ\
کب حشر معین ہے تجھ کو تو خبر ہوگی

مطلع خالص عاشقانہ ہے، لیکن دوسرے شعر ہی سے غزل کی سماجی معنویت کی گرہیں کھلنے لگتی ہیں

یہ کون 'دیدۂ تر' ہے جس کی شنوائی کی بات کی جا رہی ہے۔ یا یہ کس گھڑی کا انتظار ہے جب جان لہو ہوگی جب اشک گہر ہوگا۔ یا شاعر کیسے شہر کا ذکر کر رہا ہے جس میں / واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے نہ قاتل ہے / ان علائم کے معنی کی تو تقلیب ہوئی ہے۔ اس کے بارے میں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مقطع دیکھیے یہ کس قامتِ جانانہ کا ذکر ہے جس کی راہ دیکھی جا رہی ہے۔ یہ بات معمولی قاری بھی جانتا ہے کہ یہاں قامتِ جانانہ سے گوشت پوست کا محبوب مراد نہیں :

کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامتِ جانانہ
کب حشر معیّن ہے تجھ کو تو خبر ہوگی

(۶)

اس شاعری کی جمالیاتی کشش اور لطف و اثر کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں اگرچہ قامتِ جانانہ 'حشر'، 'دیدۂ تر' وغیرہ علائم کے معنی کی تقلیب ہو جاتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ذہن و شعور یا دوسرے لفظوں میں ذوقِ سلیم، اس نوع کے رمزیہ اشعار کی لطافت سے صرف ایک معنیاتی سطح پر متاثر نہیں ہوتا۔ اگر ایسا سمجھا جاتا ہے تو یہ سادہ لوحی ہے۔ شاعری یا آرٹ سے لطف اندوزی کے مراحل میں بہت سے نفسیاتی امور ابھی تک علوم انسانیہ کی زد میں نہیں آئے، تاہم اتنا معلوم ہے کہ ذہن و شعور نفسیاتی طور پر کئی کئی سطحوں سے بیک وقت متاثر ہوتے ہیں۔ گویا قامتِ جانانہ، گوشت پوست کا محبوب بھی ہو سکتا ہے جو حسن و جمال، رنگینی و رعنائی کا مرقع ہے اور ذہن و شعور میں ایک روشن نقطہ بن کر چمکتا ہے، نیز بیک وقت وطن و قوم کا یا آزادی و انقلاب کا وہ تصور بھی ہو سکتا ہے جو ولولہ انگیز ہے اور سنگین حالات کا مقابلہ کرنے کی بشارت دیتا ہے۔

فیض نے ایک جگہ کہا ہے / ہم نے سب شعر میں سنوارے تھے، ہم سے جتنے سخن تمہارے تھے / شعر میں سنوارنے کا عمل دراصل تقلیب کا عمل ہے۔ یہ تقلیب اعلیٰ شاعری کا بنیادی جوہر ہے / ہم سے جتنے سخن تمہارے تھے / میں اشارہ دراصل گفتگو سے زیادہ سماعت کی طرف ہے، جو ذہنی تخلیقی عمل کی پہلی سیڑھی ہے۔ لیکن فیض کی شاعری میں بات صرف اتنی نہیں کہ خطاب محبوب کی جانب سے ہو یا وطن و قوم کی جانب سے، اور فن کی سطح پر اس کی شعری تقلیب ہوئی ہو، بلکہ یہ خطاب فن کار کی جانب سے بھی ہے، بنام محبوب اور بنام وطن یا انسان۔ اصل خوبی یہی ہے کہ یہ دونوں معنیاتی سطحیں ایک تخلیقی وحدت میں ڈھل جاتی ہیں۔ اور ذہن و شعور کو ایک ساتھ مل کر سرشار کرتی ہیں۔ فیض کی کامیابی کا سب سے بڑا راز یہی ہے کہ ان کے یہاں عاشقانہ سطح محض عاشقانہ سطح نہیں اور انقلابی سطح محض انقلابی سطح نہیں۔ فیض کی تمام شاہ کار نظموں یا غزلوں میں یہ امتیاز موجود ہے:

تم آئے ہو، نہ شبِ انتظار گزری ہے
تلاش میں ہے سحر، بار بار گزری ہے ۔ ۔ ۔ الخ

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام ۔ ۔ ۔ الخ

نہ گنواؤ ناوکِ نیم کش، دلِ ریزہ ریزہ گنوا دیا
جو بچے ہیں سنگ سمیٹ لو تنِ داغ داغ لٹا دیا ۔ ۔ ۔ الخ

قطع نظر ان نہایت عمدہ غزلوں کے اس سلسلے کی بہترین نظم "نثار میں تری گلیوں کے" ہے۔ اس کا سماجی سیاسی احساس اسی کے عنوان ہی سے ظاہر ہے، لیکن دیکھیے کہ وطنی و قومی احساس کو فیض کس طرح عاشقانہ اظہار عطا کرتے ہیں، اور عام فرسودہ عاشقانہ علائم کو کس طرح سماجی

سیاسی درد سے سرشار کر کے ایک ہمہ گیر جمالیاتی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ بات دیکھنے سے زیادہ محسوس کرنے سے تعلق رکھتی ہے۔ اِس جمالیاتی سرشاری کی اِکّا دُکّا مثالیں فیض کے معاصرین کے یہاں بھی مل جاتی ہیں، لیکن یہ تقلیب کسی دوسرے کے یہاں اتنے بڑے پیمانے پر، اتنے ترفع اور جمالیاتی رچاؤ کے ساتھ رونما نہیں ہوئی جیسی کہ فیض کے یہاں ہوئی ہے۔ فیض کے یہاں یہ تخلیقی تقلیب دوطرفہ ہے۔ غور طلب ہے کہ دونوں طرف اس کی آمد و رفت کس آسانی اور سہولت سے جاری رہتی ہے، گویا یہ فیض کے شعری عمل کی وحدت کا ناگزیر حصّہ ہے:

نثار مَیں تری گلیوں کے اے وطن کہ جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اُٹھا کے چلے
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے
نظر چُرا کے چلے، جسم و جاں بچا کے چلے
ہے اہلِ دل کے لیے اب یہ نظمِ بست و کشاد
کہ سنگ و خشت مقید ہیں اور سگ آزاد

بہت ہے ظلم کے دستِ بہانہ جُو کے لیے
جو چند اہلِ جنوں تیرے نام لیوا ہیں
بنے ہیں اہلِ ہوس، مدّعی بھی منصف بھی
کسے وکیل کریں، کس سے منصفی چاہیں
مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں
ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں

طواف، جسم و جاں، اہلِ جنوں، اہلِ ہوس، تدمی، منصف، سب کلاسیکی روایت کے گھِسے پِٹے الفاظ ہیں، لیکن فیض نے انھیں کی مدد سے نئی شعری فضا خلق کی ہے، اور کیسے اچھوتے پیرایے میں اپنی بات کہی ہے :

یونہی ہمیشہ اُلجھتی رہی ہے ظلم سے خلق
نہ اُن کی رسم نئی ہے، نہ اپنی ریت نئی
یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول
نہ اُن کی ہار نئی ہے نہ اپنی جیت نئی

اسی سبب سے فلک کا گلہ نہیں کرتے
ترے فراق میں ہم دل بُرا نہیں کرتے

مخاطَب کی شانِ محبوبی تو پہلے بند ہی سے ظاہر ہے، لیکن تیسرے بند تک پہنچتے پہنچتے یہ تصور اور بھی نکھر کے سامنے آتا ہے۔ اس کے بعد آگ میں پھول کھِلانا، یا ان کی ہار اور اپنی جیت کی بشارت دینا، فلک کا گلہ نہ کرنا، یا فراقِ یار میں دل بُرا نہ کرنا اسی جمالیاتی رچاؤ کی توسیعی شکلیں ہیں۔ فیض اپنے فنی رچاؤ اور جمالیاتی احساس کے معاملے میں غیر معمولی طور پر حساس تھے۔ فن ان کے نزدیک ایک مسلسل کوشش تھی۔ دستِ صبا کے دیباچے میں غالب کے اس خیال سے کہ جو آنکھ قطرے میں دجلہ نہیں دیکھ سکتی، دیدۂ بینا نہیں، بچوں کا کھیل ہے، بحث کرتے ہوئے فیض نے فن کے بارے میں لکھا ہے . . . " طالبِ فن کے مجاہدے کا نروان نہیں - فن ایک دائمی کوشش ہے، ایک مستقل کاوش . . . "فیض کے یہاں فن کو ایک دائمی کوشش کے طور پر برتنے کا تخلیقی رویہ خاصا نمایاں ہے تبھی تو ان کے یہاں وہ رچاؤ اور کشش پیدا ہو سکی جو دلوں کو مسحور کرتی ہے۔

(۷)

آخر میں یہ سوال اُٹھانا بھی بہت ضروری ہے کہ یہ شاعری چونکہ تاریخ کی ایک لہر کے ساتھ پیدا ہوئی ہے، اور اس کے معنیاتی نظام کی سماجی سیاسی جہت یقیناً اپنے عصر سے نظریاتی غذا حاصل کرتی ہے تو کیا یہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ "وقتیا" سکتی ہے۔یعنی DATED ہو سکتی ہے۔ہنگامی شاعری کے بارے میں یہ بات کہی جاتی ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا اثر بڑی حد تک زائل ہو جاتا ہے۔ وطنی قومی شاعری کا ایک حصہ طاقِ نسیاں کی نذر اسی لیے ہو جاتا ہے کہ وقت کی دیمک رفتہ رفتہ اُسے چاٹ لیتی ہے۔ شاعری اور آرٹ میں ہر وہ چیز جو صرف تاریخی شعور یا صرف سماجی معنی یا محض موضوع کے زور پر پروان چڑھتی ہے، یا زندہ رہنے کا دعویٰ کرتی ہے، اور فن پارے میں اپنا کوئی تخلیقی جوہر نہیں ہوتا تو وہ وقت کے ساتھ ساتھ کالعدم قرار پاتی ہے۔البتہ اگر فن کار نے اپنے درجۂ کمال سے اس میں کوئی جمالیاتی شان پیدا کر دی ہے، یا دوسرے لفظوں میں خونِ جگر کی آمیزش کی ہے، اپنے فنی اخلاص سے کچھ ایسی مہر لگا دی ہے جو لطف و اثر کا سامان رکھتی ہے، تو ایسا فن پارہ زندہ رہنے کا امکان رکھتا ہے۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔شامِ شہرِ یاراں میں، جو آخری دور کا کلام ہے، پانچ شعر کی ایک مختصر سی غزل ہے، ملاقاتوں کے بعد، برساتوں کے بعد، فیض نے اسے نظمیہ عنوان دیا ہے۔" ڈھاکہ سے واپسی پر" اس عنوان کی بدولت اس غزل کا تاریخی تناظر ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ اگر یہ عنوان نہ ہوتا تو مطلع خالص تغزل کا رنگ لیے ہوئے تھا، لیکن عنوان قائم ہو جانے کی وجہ سے تمام اشعار تاریخ کے محور پر سانس لینے لگتے ہیں۔ دوسرے شعر میں 'بے داغ سبزے کی بہار' اور 'خون کے دھبّے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد' سے درد کی لہر واضح ہو جاتی ہے:

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی ملاقاتوں کے بعد
پھر بنیں گے آشنا کتنی مداراتوں کے بعد
کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی بہار
خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد
تھے بہت بے درد لمحے ختمِ دردِ عشق کے
تھیں بہت بے مہر صبحیں مہرباں راتوں کے بعد
دل تو چاہا پر شکستِ دل نے مہلت ہی نہ دی
کچھ گلے شکوے بھی کر لیتے مناجاتوں کے بعد
اُن سے جو کہنے گئے تھے فیض جاں صدقہ کیے
اَن کہی ہی رہ گئی وہ بات سب باتوں کے بعد

مہرباں راتیں، بے مہر صبحیں، شکستِ دل، گلے شکوے، جاں صدقہ کرنا، اور اصل بات کا ان کہا رہ جانا، کون کہہ سکتا ہے یہ سب اظہارات شدید جمالیاتی رچاؤ نہیں رکھتے۔ ظاہر ہے کہ فیض نے ایک خالص تاریخی سانحے کو جذباتی کاری سے انتہائی ارفع اور ہمہ گیر جمالیاتی احساس میں ڈھال دیا ہے۔ فیض کے یہاں تاریخی شعور، یا سماجی احساس، یا انقلابی فکر، کوئی محدود یا وقتی چیز نہیں، بلکہ یہ جمالیاتی اظہار کی راہ پاکر ایک عام انسانی آفاقی کیفیت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

فیض کی فکر انقلابی ہے، لیکن ان کا شعری آہنگ انقلابی نہیں۔ وہ اس معنی میں باغی شاعر نہیں کہ وہ رجز خوانی نہیں کرتے، ان کے فن میں سخن سنجی اور نرم آہنگ نغمہ خوانی کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ وہ اس درجۂ کمال کے شاعر ہیں جہاں 'برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائی است' شعری ایمان کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا لہجہ غنائی ہے۔ اُن کا دل دردِ محبت سے چُور ہے۔ ان کا شعری وجود اک روشن الاؤ کی طرح ہے جس میں دھیمی دھیمی آگ جل رہی ہے۔ اس کے سوزِ دروں میں سب

ہنگامی آلائشیں پگھل جاتی ہیں، اور جمالیاتی حسن کاری کی آنچ سے تپ کر تخلیقی جوہر تابندہ و روشن ہو اٹھتا ہے۔ فیض کی اہمیت اس میں ہے کہ انھوں نے جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر پر قربان نہیں کیا۔ اور اس کا برعکس بھی صحیح ہے یعنی فیض نے انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس پر قربان نہیں کیا۔ فیض نے اپنے تخلیقی احساس سے ایسی شعری وحدت کی تخلیق کی جس کی حسن کاری، لطافت اور دل آویزی تو احساسِ جمال کی دین ہے، لیکن جس کی دردمندی اور دل آسائی سماجی احساس سے آئی ہے۔ انھیں سب عناصر نے مل کر فیض کی شاعری میں وہ کیفیت پیدا کی ہے جسے قوتِ شفا کہتے ہیں۔ فیض کی شاعری کا نقش دلوں پر گہرا ہے۔ اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا کچھ حصّہ دھندلا جائے گا۔ تاہم اس کا ایک حصّہ ایسا ہے جس کی تابندگی کم نہیں ہوگی، بلکہ اس کا امکان ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا نقش اور روشن ہوتا جائے گا:

ہم سہل طلب کون سے فرہاد تھے لیکن
اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہاں ہے

(کراچی کے پاک و ہند فیض احمد فیض مذاکرے میں
مئی ۱۹۸۵ء میں پڑھا گیا)

عالی جی کے مَن کی آگ

اکثر دیکھا گیا ہے کہ ایک خوبی دوسری خوبیوں کو دبا دیتی ہے، یا کوئی ایک بات اتنی اہم خیال کر لی جاتی ہے کہ دوسری بہت سی اہم باتیں پس پشت جا پڑتی ہیں۔ عالی جس طرح کئی سطحوں پر زندگی کرتے ہیں، ویسے ہی ان کی تخلیقیت کا اظہار بھی کئی سطحوں پر ہوتا رہا ہے۔ تاہم انھوں نے دوہا نگاری میں کچھ ایسا راگ چھیڑا ہے، یا اردو سائیکی کے کسی ایسے تار کو چھو دیا ہے، کہ دوہا اُن سے اور وہ دوہے سے منسوب ہو کر رہ گئے ہیں۔ دوہا تو ان سے پہلے بھی تھا (کیا بھرمر کیا نسر بھ پودھر کیا کھچپ کیا بیال) لیکن 'عالی چال' سے انھوں نے دوہے کی جو بازیافت کی ہے اور اسے بطور صنف شعر کے اردو میں جو استحکام بخشا ہے، وہ خاص اُن کی دین ہو کر رہ گیا ہے۔ عالی اگر اور کچھ نہ بھی کرتے تو بھی یہ اُن کی مغفرت کے لیے کافی تھا۔ کیونکہ شعر گوئی میں کمال توفیق کی بات سہی، لیکن یہ کہیں زیادہ توفیق کی بات ہے کہ تاریخ کا کوئی موڑ، کوئی رُخ، کوئی نئی جہت، کوئی نئی راہ، چھوٹی یا بڑی، کسی سے منسوب ہو جائے۔ ایسا اگرچہ حادثہ ہو سکتا ہے، لیکن تاریخ میں کسی رجحان کو قائم کرنا محض حادثہ نہیں ہوتا، اس کے لیے مسلسل سوچ اور ذہن و شعور کا صرف لازم ہے۔ عالی لاکھ کہیں کہ انھوں نے دوہے کبت من کی آگ بجھانے کو کہے، لیکن شاعر کے ایسے بیانات اکثر گمراہ کن ہوتے ہیں، کیونکہ تخلیقی سفر بغیر ارادے و عمل یا سعی و جستجو کے طے نہیں ہوتا۔ لیکن کیا تخلیقیت صرف ایک سطح ہی پر ظاہر ہوتی ہے، غالباً اس کا کوئی

آسان جواب ممکن نہیں۔ اس لیے کہ جو ذہن ایک سطح پر کارگر ہوتا ہے، وہی دوسری سطح پر بھی کام کرتا ہے۔ ذہن وہی ہوتا ہے، میڈیم بھی وہی ہوتا ہے، لیکن ہر سطح کے مطالبات الگ الگ ہو سکتے ہیں ــــ ان مطالبات کو پورا کرنے کی اظہاری قوت اگرچہ تخلیقیت ہی سے تعلق رکھتی ہے، لیکن اس کا ایک رُخ اظہاری مناسبت بھی ہے۔ ایسا نہ ہو تو پھر کیا وجہ ہے کہ غزل میر و غالب سے منسوب ہو گئی، قصیدہ سودا و ذوق سے اور مرثیہ انیس و دبیر سے۔ وہی غالب جو سخنوران پیشیں سے بازی لے جانے کے لیے بے قرار رہتے ہیں، مرثیے کے باب میں صاف اپنے عجز کا اعتراف کرتے ہیں (ملاحظہ ہو نسخۂ عرشی بحوالہ سرور ریاض: "یہ حصّہ دبیر کا ہے۔ وہ مرثیہ گوئی میں فوق لے گیا۔ ہم سے آگے نہ چلا، ناتمام رہ گیا" (ص ۳۸۸)۔ غور فرمایئے وہی غالب جو بالعموم کسی کو خاطر میں نہیں لاتے، ایک ہم عصر کا لوہا مان رہے ہیں۔ اسی کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جب فن کار کی اپنی پہچان قائم ہو جاتی ہے تو وہ دوسروں کی ناند میں مُنہ مارنا پسند نہیں کرتا۔ اسی حقیقت کا ایک اور رُخ دیکھیے۔ سودا قصیدے کے بادشاہ سہی، لیکن غزل میں ہیٹے نہیں۔ اسی طرح میر مثنوی میں اور انیس رباعی میں بھی چمک اُٹھتے ہیں۔ غرض تخلیقیت اصناف کے آر پار بھی جا سکتی ہے۔ موجودہ دَور میں میرا جی کو لیجیے، ان کے گیتوں پر نظموں کو فوقیت حاصل ہے یا نظموں پر گیتوں کو؟ اسی طرح فیض کو غزل کے زمرے میں رکھیے گا یا نظم کے یا دونوں کے؟ جمیل الدین عالی نے خود اپنے ساتھ بے انصافی یہ کی کہ جب وہ دوہے میں چل نکلے اور جب ان کو رجحان ساز کی حیثیت اختیار ہو گئی تو خود اُنھوں نے غزل کے پلڑے کو سبک کر دیا۔ خدا بھلا کرے قبولِ عام کا اور مشاعروں کی مقبولیت کا کہ دوہوں پر تو داد کے ڈونگرے برسائے گئے، لیکن ان کی غزل کے لطفِ سخن کی طرف گوشۂ چشم سے بھی التفات نہ کیا گیا۔ ہو سکتا ہے کہ عالی کی اپنی مصروفیات بھی آڑے آئی ہوں یا کچھ اور بھی وجوہ رہے ہوں۔ بہر حال غزل پر توجہ کم ہوتی گئی۔ میرا خیال ہے کہ کم از کم ۱۹۵۸ یعنی پہلے مجموعے "غزلیں دوہے گیت" کی اشاعت تک یہ بات نہ تھی۔ کتاب کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ عالی دونوں تینوں اصناف کو ساتھ ساتھ لے کر چل رہے تھے، یا کم از کم ان کا ارادہ یہی تھا، بلکہ غزلوں کی رفتار کہیں زیادہ تھی۔ پہلے مجموعے میں غزلیں ننّو صفحوں پر آئی ہیں، اور دوہے ان سے ایک چوتھائی جگہ پر صرف پچیس چھبیس صفحوں میں ہیں۔ بہر حال کیفیت اور کمیت الگ الگ مسائل ہیں۔ یہاں سرِ دست

یہی بحث اٹھائی مقصود ہے کہ غزل میں حالی کی تخلیقیت کس درجے پر ہے، اور اس کی نوعیت کیا ہے اگر غزلوں کا بنظرِ غائر مطالعہ کیا جائے تو جگہ جگہ ایسے اشعار دامنِ دل پر ہاتھ ڈالتے ہیں :

کوئی نہیں کہ ہو اِس دشت میں مرا دمساز
ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز

کسے خبر کہ یہ سرگرم رہروانِ حیات
رواں دواں ہیں تو کیا کیا فریب کھائے ہوئے

کیوں آگیا ہے ضبط و سلیقہ خطاب میں
اس شدّتِ خلوصِ فراواں کو کیا ہوا

ہمارا نام بھی رکھیے فسانہ خوانوں میں
کہ ہم بھی اپنے سوانح نگار گزرے ہیں

کچھ نہ تھا یاد بجز کارِ محبت اک عمر
وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے

کہیں تو ہوگی ملاقات اے چمن آرا
کہ میں بھی ہوں تری خوشبو کی طرح آوارا

ان اشعار کے لطفِ سخن سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ خیال کی تازگی، اظہار کی خوش سلیقگی، تجربے کی ندرت سب اپنی جگہ پر، لیکن ہر شعر میں کچھ ایسا نکتہ، کچھ ایسی بات ہے جو سوچنے پر مجبور

کرتی ہے اور کسی نہ کسی پُر لطف کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔ خواہ دشت میں سناٹے کا منظر ہو یا محبت میں ناکامی کے بعد کاموں کا یاد آنا، یا خلوص کی کمی سے خطاب میں ضبط و سلیقے کا در آنا۔ یا کسی چمن آرا کی تلاش میں خوشبو کی طرح بکھر جانا، لگتا ہے شاعر تغزل کے جمالیاتی رچاؤ میں ڈوبا ہوا ہے، اور انوکھا مضمون پیدا کرنے اور دل کو چھو لینے والی بات کرنے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ غزل صنف ہی ایسی ہے کہ دو چار شعر تو ہر کسی کے یہاں سے نکالے جاسکتے ہیں۔ "بیا ہے تو آئیے"، اور جس غزل کا صرف مطلع درج کیا گیا، اس کو تمام و کمال دیکھا جائے تاکہ معلوم ہو کہ عالی کتنے پانی میں ہیں:

کوئی نہیں کہ ہو اس دشت میں مرا دمساز
ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز
کبھی طلسمِ غرور اور کبھی فسونِ نیاز
ادائے سادگی دوست تیری عمر دراز
کھلا یہ دوست نوازیِ اہلِ ذوق سے راز
کہ قدر کے لیے کافی نہیں لبِ اعجاز
خزاں میں منظرِ گُل دردناک ہے لیکن
یہیں سے ہے مری رُوداد شوق کا آغاز
یہ لب جو تشنہ ہے اک آہِ مختصر کے لیے
اسی میں تھے کبھی لاکھوں فسانہ ہائے دراز
رہا نہ دل میں غمِ تنگیٔ گلستاں سے
وہ ولولہ جسے کہتے ہیں طاقتِ پرواز
کس انجمن میں دلِ سادہ کو سکون ملے
کہیں ہے قیدِ حقیقت کہیں ہے قیدِ مجاز
یہ ایں فسردہ دلی کیا غضب ہے اے عالی
مجھے دیے چلی جاتی ہے زندگی آواز

غزل پڑھنے کے بعد میرے دل کے اس چھوٹ کا اندازہ ہوا ہوگا کہ اس غزل کا انتخاب ہی اسی لیے کیا گیا کہ غالب کی غزل کی تخلیقی اور اظہاری صلابت کا ثبوت فراہم کیا جاسکے۔ تنقید موضوعی عمل اسی لیے ہے کہ جو چیز مجھ کو پسند نہیں، اس پر میں آپ کا اور اپنا وقت ہی کیوں ضائع کروں گا۔ غالب نے سخن فہمی کو طرفداری سے الگ کر کے نکتہ پیدا کیا ہے، لیکن درحقیقت طرفداری اور سخن فہمی میں جدلیاتی رشتہ ہے۔ طرفداری نہ ہوگی تو سخن فہمی کس چیز کی ہوگی، اور سخن فہمی نہ ہوگی تو طرفداری کیونکر ممکن ہو پائے گی، گویا ان دونوں میں وہی رشتہ ہے جو موضوعیت اور معروضیت میں ہے، یعنی ایک کے بغیر دوسرے کو قائم ہی نہیں کیا جاسکتا۔ سینکڑوں صفحات کی قرأت کے بعد کسی غزل یا شعر کا انتخاب، طرفداری ہے لیکن یہ طرفداری مبنی ہے لطف اندوزی پر اور لطف اندوزی ممکن نہیں بغیر سخن فہمی کے۔ بہر حال سخن فہمی میں قاری کو شریک کرنا تنقیدی منصب ہے، لیکن سر دست اس کے تمام مراحل طے کرنا نہ میرا منشا ہے نہ مقصد۔ بتانا صرف یہ مقصود ہے کہ جو شخص اس پایے کی غزل کہہ سکتا ہے جیسی اوپر درج کی گئی، کیا اس کو غزل گوئی میں کسی اعتذار کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے پوری غزل کا اظہاری سانچہ کسا ہوا ہے۔ اصوات والفاظ کی خوش ترکیبی کے باوصف وجود کے دشت میں دمسازی کی طلب، ادائے سادگیٔ دوست میں طلسم غرور اور فسونِ نیاز دونوں کا احساس، یا دست نوازیٔ اہلِ ذوق سے رازوں کا کھلنا یا قدر کے لیے لبِ اعجاز کا ناکافی ہونا، یا مقطع میں زندگی کا آواز دیے جانا ایسی تہہ در تہہ کیفیتیں ہیں جن میں ہر ایک سے الگ الگ بحث ممکن ہے۔ لیکن فی الوقت فقط اس شعری منطق کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے جس کی بدولت یہ سارا معنیاتی نظام قائم ہوتا ہے۔ تو آیئے سب سے پہلے مطلع پر غور کیجیے۔

پہلے مصرع میں نفی کا منظر نامہ ہے، یعنی 'دشت' میں کوئی 'دمساز' نہیں اور سناٹے کی کیفیت ہے۔ جب کہ دوسرے مصرعے میں اس کا رد یعنی مثبت کیفیت ہے، اور 'ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز' گویا اثبات سے نفی اور نفی سے اثبات کا وجود ہے، یعنی حقیقت پرت در پرت ہے، یا بات صرف اتنی نہیں، جو بادی النظر میں محسوس ہوتی ہے۔ دوسرے شعر کے دوسرے مصرعے میں شاعر، 'ادائے سادگیٔ دوست' کی درازیٔ عمر کی دعا مانگتا ہے۔ یہاں بنیادی عَلَم 'سادگی' ہے۔ اسے 'طلسم غرور' اور 'فسونِ نیاز' کے ساتھ رکھ کر دیکھیے۔ اگرچہ 'طلسم غرور' اور 'فسونِ نیاز' خود ایک دوسرے کا رد ہیں، لیکن یہ دونوں مل کر پہلے مصرعے میں 'سادگی' کا رد ہیں۔ غرض یہاں بھی اثبات

(نفی) میں وہی تخلیقی تناؤ ہے جو مطلع کی معنویت کی بھی جان ہے۔ تیسرے شعر کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ 'دوست نوازیٔ اہلِ ذوق' سے یہ راز کھلا کہ قدر کے لیے کافی نہیں لبِ اعجاز بیاں' دوست نوازیٔ اہلِ ذوق' اور 'لبِ اعجاز' دونوں اشتعارات کا مثبت استعارہ ہیں۔ لیکن قدر کے لیے کسی چیز کا کافی نہ ہونا نفی کا پہلو رکھتا ہے۔ اشعار کے مفاہیم الگ الگ ہیں۔ لیکن شعری منطق میں سوچ کی کچھ ایسی نہج ہے جو ہر ہر شعر میں خاص طرح کا معنیاتی تناؤ پیدا کرتی ہے۔ چوتھے شعر کو دیکھیے 'خزاں میں منظرِ گل' کا دردناک ہونا ایک کیفیت پیدا کرتا ہے، لیکن یہیں سے ہے مری رودادِ شوق کا آغاز' پہلے مصرعے کے منفی منظر کو ایک خوش کُن مثبت تصور میں بدل دیتا ہے۔ پانچویں شعر میں وہی 'لب' جس پر کبھی لاکھوں فسانے تھے' (مثبت) آج اک آہِ مختصر کے لیے تشنہ ہے (نفی)۔ اسی طرح چھٹے شعر میں 'غم تنگیٔ گلستاں' اور 'ولولۂ طائرِ پرواز' میں، نیز 'انجمن' اور 'دلِ سادہ' یا 'قیدِ حقیقت' اور 'قیدِ مجاز' میں تضاد کی وہی نسبت ہے، یا سوچ کا وہی پیرایہ ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا۔ مقطعے نے پوری غزل کے فکری تناؤ کو اور بھی شدید کردیا ہے:

به ایں فسُردہ دلی کیا غضب ہے اے حالی
مجھے دیے چلی جاتی ہے زندگی آواز!

ظاہر ہے کہ مقطع معنیاتی طور پر مطلعے سے جُڑا ہوا ہے، اور خاموشی کا پہلا سا منظر ہے۔ قطع نظر اس کے کہ 'فسُردہ دلی' (نفی) اور 'زندگی' کے آواز دینے (مثبت) میں کیسا گہرا ربط و تضاد ہے! یہ غزل جو دشت میں گہرے سناٹے کی کیفیت سے شروع ہوئی تھی، زندگی کی آواز کی گونج پر اختتام پذیر ہوتی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں حالی کی کیا تخصیص ہے؟ اس شعری منطق کا تو تغزل سے خاص رشتہ ہے یا اس منطق کی مثالیں تو مشاہیر کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ بالکل بجا، بس یہی تو مَیں بھی کہنا چاہتا ہوں کہ حالی اگر چاہیں تو ان کی قدرتِ اظہار، جمالیاتی رچاؤ اور فکری بالیدگی ایسا درجۂ کمال رکھتی ہے کہ تغزل کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہوسکتی ہے اور ہوتی رہی ہے۔

اِکا دُکا اشعار میں کسی کیفیت کا مل جانا کوئی انوکھی بات نہیں، لیکن تغزّل کی جس خاص شعری منطق کی طرف اشارہ کیا گیا، اس کا کسی غزل کے تمام اشعار میں یا زیادہ تر اشعار میں پایا جانا

اس امر کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ شاعر کی تخلیقیت غزل کی روایت کے جمالیاتی رچاؤ سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔

اس کا اندازہ ہو چکا ہوگا کہ ہم موضوعیت سے گزر کر معروضیت کی زمین پر آچکے ہیں۔ یعنی طرفداری سے گزر کر سخن فہمی کی حدود میں داخل ہو چکے ہیں۔ لیکن آخر الذکر کے تقاضے بہت شدید ہیں۔ جبکہ اول الذکر میں آسانی ہی آسانی ہے۔ تاہم یہ بات معمولی نہیں کہ جس نوع کی شعری منطق کی بات کی جارہی ہے۔ عالی کے یہاں وہ کئی کئی غزلوں میں مسلسل نظر آتی ہے۔ اتفاق سے دو غزلیں آمنے سامنے ہیں۔ ان سے صرفِ نظر کرنا صرف اسی شخص کے لیے ممکن ہے۔ جو ایمان کو داؤں پر لگا سکتا ہو:

نہ میں بیاضِ سحر ہوں نہ میں سوادِ شبی
بس ایک آہ مگر وہ بھی آہِ زیرلبی
چھلک سکا ہے نہ اب تک جو اشکِ نیم شبی
اسی میں ہیں ترے سب خندہ ہائے زیرلبی
سمجھ میں کچھ نہیں آتا یہ رازِ مسلکِ شوق!
کبھی وفا طلبی ہے کبھی جفا طلبی
سخن میں تمکنت و ضبطِ شوق کے احکام
مگر نظر میں وہی شوخی و خطا طلبی
سُنا نہیں کبھی غالب کا ذکر اے عالی
یہی ہوا ہے ہمیشہ مآلِ خوش لقبی

اگر آپ ان اشعار کو غور سے پڑھ چکے ہیں، تو اُوپر جو بحث اُٹھائی جا چکی ہے، اس کی روشنی میں یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یہ اشعار بھی اُس شعری منطق سے خالی نہیں جس کی خصوصیت پر اصرار کیا جارہا ہے۔ ایک قطب 'بیاضِ سحر' ہے تو دوسرا قطب 'سوادِ شبی' اور اگر ان دونوں کو ایک معنیاتی قطب تصور کیا جائے تو ان کا رد 'آہِ زیرلبی' میں ملے گا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'خندہ ہائے زیرلبی' (مثبت)

کا بھی رشتۂ اشکِ نیم شبی (منفی) کے ساتھ ہے۔ تیسرے شعر کو لیجیے تو اس میں دوسرے مصرعے کے 'وفا طلبی' اور 'جفا طلبی' دونوں غزلیہ روایت کے قدیمی متضاد اور مربوط تصورات ہیں، مربوط اس لیے کہ دونوں کا مرجع محبوب کی ذات ہے، اور ان دونوں کے ردوقبول کا منطقی رشتہ پہلے مصرع کے 'مسلکِ شوق' سے ہے جو معنیاتی طور پر مثبت تصور ہے۔ یہی کیفیت چوتھے شعر میں بھی ہے، یعنی شوخی و خطا طلبی' کی معنویت قائم ہوتی ہے 'تمکنت و ضبطِ شوق' سے جو منفی ہے۔ اس غزل کے بعد بھی اگر یہ مقدمہ واضح نہ ہوا ہو تو چلتے چلتے ایک غزل اور بھی دیکھ لیجیے۔ اور اس دعوے کے ساتھ کہ یہ پہلی دونوں غزلوں سے کم پُرتاثر نہیں۔

وہ آہِ نیم شبی ہو کہ گریۂ سحری
ہر ایک کاوشِ دل کا مآل بے اثری
جہاں میں رہ کے رسومِ جہاں سے بے خبری
ہمیں ہی وجہِ ضرر ہے ہماری بے ضرری
مری بھی حدِ محبت تری بھی حدِ ستم!
مری بھی کم نظری ہے تری بھی کم نظری
ہر اک مقام میسّر ہے یادِ جاناں میں
اسی میں باخبری ہے اسی میں بے خبری!
ہزار اشک یہاں بہہ گئے مگر عالی
چمک رہا ہے ابھی تک ستارۂ سحری

یہ مطلع بھی پورے کا پورا اسی شعری کیفیت سے لبریز ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ "آہِ نیم شبی" اور گریۂ سحری' میں جو رشتہ ہے، واضح ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہی کیفیت نہ صرف 'کاوش' اور 'مآل' میں ہے، بلکہ 'کاوش' اور 'بے اثری' میں بھی اسے دیکھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'وجہِ ضرر' اور 'بے ضرری' پر بھی غور کر لیجیے۔ نیز اس پر بھی

کہ 'رسومِ جہاں' اور 'بے خبری' میں کیا رشتہ ہے۔ یا ان رشتوں اور مناسبتوں سے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔ تیسرے شعر میں 'حدِ محبت' اور 'حدِ ستم' توجہ طلب ہیں۔ آگے چل کر 'مری بھی کم نظری ہے تری بھی کم نظری' میں 'کم نظری' بظاہر یکساں معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل یکساں نہیں، کیونکہ پہلی کم نظری جس کا مرجع عاشق کی ذات ہے، اس کا مثبت ہونا مسلّم ہے۔ چوتھے شعر میں 'باخبری' اور 'بے خبری' کا ربط اسی منطق کا پتہ دیتا ہے۔

اس مختصر تجزیے میں میں نے بہت سی تفصیل اور فروعی اور ذیلی مقامات عمداً چھوڑ دیے ہیں، اس لیے کہ جس مقدمے کا پیش کرنا مقصود ہے، اس کے لیے اتنا تجزیہ کافی ہے، اور اگر کسی کے لیے اتنی بحث ناکافی ہے تو پھر اس کے لیے کوئی بحث کافی نہیں۔ کیونکہ بات کو کتنا کیوں نہ بڑھایا جائے، نتیجہ یہی برآمد ہوگا۔ یہ شعری منطق اگر تخلیقیت میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں نہ ہوتی تو شاعر اس درجہ جمالیاتی اظہار پر قادر ہو ہی نہیں سکتا۔ دو چار شعر تو اتفاقاً ہو سکتے ہیں، لیکن پوری غزل میں ان کیفیات کا موجِ تہ نشیں بن کے رواں دواں رہنا یا نئے اور انوکھے تخیلی محرکات فراہم کرنا معنی دارد؟ اسی لیے بعض غزلوں کو تمام وکمال لیا گیا تاکہ تخلیقیت کی ہر موج سامنے آجائے اور کوئی بھی پہلو نظر انداز نہ ہو۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عالی اگرچہ رہینِ ستم ہائے دوہا ہو چکے ہیں اور 'دوہا' ان سے اور یہ 'دوہے' سے منسوب ہو چکے ہیں۔ اور ان کے چاہنے والوں نے ان کی پہچان بھی دوہے ہی سے قائم کر لی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی تخلیقیت کو غزل کے جمالیاتی رچاؤ سے بھی سچی مناسبت ہے، اور اس میں بھی جہاں انھوں نے شعری ارتکاز سے کام لیا ہے، ان کا فن درجۂ کمال پر ملتا ہے۔ اس سے کس کو انکار ہے کہ 'دوہے کبت کہہ کہہ کر عالی من کی آگ بجھائے' لیکن اسی میں غزل کو اور شامل کر لیجیے۔ ہم تو بہرحال صرف تمنا ہی کر سکتے ہیں کہ من کی یہ آگ دھڑ دھڑ جلتی رہے تاکہ وہ یہ نہ کہہ سکیں:

بغیر مرکزِ امید و بے سکونِ دروں
میں اک خلا ہوں جو ثابت بنے نہ سیارا

(۱۹۸۸ء)

شہریار

نئی شاعری اور اسمِ اعظم

حال ہی میں بعض نئے شاعروں نے اُردو کا رشتہ ایک بار پھر ادب کے عالمی رجحانات سے جوڑ دیا ہے۔ ان میں سے وہ رجحانات خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں جو جدید دور کے ثقافتی انتشار، آدرش کے فقدان اور انسان کے بے چہرہ ہونے کے تصور سے پیدا ہوئے ہیں۔ ان کے زیرِ اثر جو نئی شاعری لکھی جا رہی ہے، وہ نئی نسل کے اس انسان کی آواز ہے جس کے پاس نہ اقدار کا سرمایہ ہے، نہ آدرش کا آئینہ۔ اور جس کا وجود خود اُس کے لیے ایک سوالیہ نشان بن گیا ہے۔ یہ ہر طرح کی دنیا نوسیت اور روایت کے خلاف ہے۔ اسے ایک ایسا باغی کہا گیا ہے جس کا کوئی آئیڈیل نہیں۔ اُردو شاعری جدید دور کے اُس جلاوطن انسان سے حال ہی میں متعارف ہوئی ہے۔ وہ لوگ جو روایتی سیمرغ کی طرح وقت کی ریت میں سر دبائے رہتے ہیں، ان کو پہلی نظر میں یوں معلوم ہوگا کہ یہ عجیب الخلقت انسان جو ہر وقت بے تکے خواب دیکھتا ہے، جو ہر وقت ہراساں نظر آتا ہے، جو بات بات پر چونک اُٹھتا ہے اور جو نہ سوتا ہے نہ جاگتا ہے، شاید کسی دوسری دنیا سے یہاں آ گیا ہے، جہاں وہ بالکل تنہا محسوس کرتا ہے اور جہاں اُسے ہر شے اجنبی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اگر ہم ایمانداری سے اپنے گردوپیش پر نظر ڈالیں اور ہم عصر تہذیب کے انتشار اور اضطراب کو سمجھنے کی کوشش کریں تو معلوم ہوگا کہ یہ آسیب ہمارے دور کی خصوصیت بن چکا ہے۔ ہمارا زمانہ کلچر کے زوال، قدروں کی پامالی اور یقین کے فقدان کا زمانہ ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ احساس

پہلے مغرب میں عام ہوا، بعد میں مشرق میں پہنچا ——— مشرق و مغرب میں جو فرق پہلے تھا، وہ آج بھی ہے۔ لیکن صنعتی تہذیب کے فروغ کی وجہ سے آج پورے عالم انسانیت کے ذہنی مسائل تقریباً ایک سے ہیں اور انسان کو ہر کہیں تقریباً ایک جیسے خطرات کا سامنا ہے۔

نئے اثرات کے تحت لکھی جانے والی شاعری مواد اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے پچھلی شاعری سے اس قدر مختلف ہے کہ پرانی ادبی اصطلاحوں اور ترکیبوں کی مدد سے اسے نہ سمجھا جاسکتا ہے اور نہ سمجھایا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ یہ روایت سے انحراف کی شاعری ہے، یا یہ باغیانہ شاعری ہے یا یہ کہ اس میں ایک مائتی نے طلق ہے تو یہ اس شاعری سے انصاف نہ ہوگا۔ واقعہ یہ ہے کہ پرانے تنقیدی لیبل اس پر ٹھیک نہیں بیٹھتے۔ کیونکہ یہ نہ مقصدیت کی شاعری ہے، نہ نری ہیئتیت کی، یہ نہ داخلیت کی آواز ہے نہ خارجیت کی۔ غم دوراں اور غم جاناں کی تقسیم بھی یہاں بیکار نظر آتی ہے۔ یہ فرار یا اقرار کی شاعری بھی نہیں۔ یہ تو محض انسان کو اس کے اصلی روپ میں دیکھنے کی جستجو ہے یا غم اور مسرت کو محض غم اور مسرت سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ سائنس اور صنعتی ترقی نے اپنے ارتقا کا ایک دائرہ ختم کرلیا ہے اور انسان کو پھر ایک نئے چیلنج کا سامنا ہے لیکن یہ چیلنج اس چیلنج سے مختلف ہے جب آج سے تقریباً دو سو سال پہلے سائنس نے انسان کو ایک نئی قوت، توانائی اور نئی زندگی کی بشارت دی تھی۔ اس وقت انسان ایک دوراہے پر کھڑا تھا۔ ایک راستہ مذہبیت کا تھا، دوسرا عقلیت کا۔ ایک قدامت کی طرف جاتا تھا، دوسرا صنعتی ترقی و مادی راحت و فراغت کی طرف۔ اور انسان کو ان دونوں میں سے ایک کا انتخاب کرنا تھا۔ لیکن اب حالت دوسری ہے۔ اب ہم دوراہے پر نہیں کھڑے ہیں کہ دو میں سے ایک راستے کا انتخاب کرسکیں؛ بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جس راستے پر ہم چل رہے تھے، اس کی آخری حد تک پہنچ گئے ہیں اور سامنے ہر طرف دھند ہی دھند ہے۔ یہاں تک پہنچنے کے لیے انسان نے یقین اور اعتماد کی شمعوں کو کیسے کیسے فروزاں نہیں رکھا اور محنت و کوشش سے کیا کیا نہیں کیا؟ اس نے قدرت کی کلائیوں کو مروڑا، پہاڑوں کے جگر چیرے، سمندروں کو مٹھی میں بند کیا، دریاؤں کے رخ بدلے، صحراؤں کو چمن زاروں اور چمن زاروں کو جنتِ ارضی کے نمونوں میں تبدیل کرکے رکھ دیا۔ صنعتی تہذیب کی انگلی پکڑ کر وہ تمول اور مادی آسائش کے آخری زینے تک بھی جا پہنچا، لیکن اس کے دل کی ویرانی کم نہیں ہوئی۔ بلکہ اس میں اضافہ ہی ہوا۔ در

میکانکی زندگی کے کھیرے پن اور تیز رفتاری میں وہ خود کو بھی کھو بیٹھا۔ اس نے سمجھا تھا کہ نئے طاقتور صنعتی وسائل اور ساز و سامان سے اُس کی تمام مشکلیں آسان ہو جائیں گی اور اس کے سب مسائل حل ہو جائیں گے۔ اُمیدوں کا وہ طلسم ٹوٹ چکا ہے۔ زندگی آج بھی موت کے مُنہ میں ہے۔ مسرت آج بھی گریزاں ہے۔ تمنّاؤں کی تشنگی، دل کے درد اور روح کے کرب کا آج بھی وہی عالم ہے۔ زندگی پہ غم کا سنگین پہرہ آج بھی ہے۔ حسرت آج بھی خون کے آنسو روتی ہے، اور ارمانوں کی بارات آج بھی نکلتی ہے۔

ہمارے دَور کا سب سے بڑا المیہ صنعتی زندگی کی حشر سامانی ہے۔ اُس سے پیدا ہونے والے خلفشار میں زندگی اپنی وحدت کے احساس سے محروم ہو چکی ہے۔ زندگی کی ابتدا اور انتہا کا سراغ نہ پا سکنے اور اپنے وجود کا نصب العین نہ سمجھ سکنے کا احساس پہلے سے کئی گنا بڑھ چکا ہے۔ ہست و بود یا زندگی اور موت کے درمیان جو کشمکش جاری ہے۔ اُس کا بھی انسان کو پہلے سے زیادہ احساس ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کی تقدیر اُس کے اپنے ہاتھوں میں ہے۔ لیکن پھر بھی وہ اپنی خوشی و غم پر قادر نہیں۔ قدم قدم پر اُسے ہاں اور نہیں یا جینے اور مرنے یا مٹنے اور نہ مٹنے کے درمیان فیصلہ کرنا پڑتا ہے اور یہ فیصلہ اسے اکیلے ہی کرنا پڑتا ہے۔ اس کی پوری ذمّہ داری خود اس کے سر ہے۔ گو انسان کو اس فیصلے کا پورا اختیار ہے، لیکن یہ اختیار بجائے خود ایک جبر بن گیا ہے کیوں کہ انسان جب تک زندہ ہے وہ اس سے بچ نہیں سکتا۔ گویا یہ ایسی صلیب ہے جس پر انسان کا وجود ہر وقت ٹنگا ہوا ہے۔ اس ذہنی اضطراب میں زندگی کی کوئی چیز ویسے نظر نہیں آتی جیسے وہ اب تک نظر آیا کرتی تھی۔ نہ روشنی روشنی معلوم ہوتی ہے، نہ تاریکی تاریکی۔ نئی نسل کے برافروختہ انسان کی دُنیا میں نہ کوئی جفاؤں کے ستم ڈھاتا ہے، نہ کوئی وفاؤں کے گیت گاتا ہے۔ وصل و فراق، کامرانی و ناکامی، خوشی و غم سب بے معنی اور گزراں معلوم ہوتے ہیں۔ عجیب بے حسی اور عجیب احساس کا عالم ہے۔ یہ بے حسی اور احساس اُس بے حسی اور احساس سے یقیناً مختلف ہیں جن کے لغوی اور رواجی معنوں سے ہمارے ذہن آشنا ہیں۔ یہ احساس ایک طرح کی آگہی بھی ہے۔ نئی شاعری اسی بے نام بے حسی اور آگہی کی شاعری ہے۔ یہاں اس سے متعلق مزید گفتگو کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ شہریار کے مجموعۂ کلام اسمِ اعظم سے ان دو نظموں کو ایک نظر دیکھ لیا جائے:

مہیب، لمبے، گھنے پیڑوں کی ہری شاخیں
کبھی کبھی کوئی اشلوک گنگناتی تھیں
کبھی کبھی کسی پتّے کا دل دھڑکتا تھا
کبھی کبھی کوئی کونپل درود پڑھتی تھی
کبھی کبھی کوئی جگنو الکھ جگاتا تھا
کبھی کبھی کوئی طائر ہوا سے لڑتا تھا
کبھی کبھی کوئی پرچھائیں چیخ پڑتی تھی
اور اس کے بعد مری آنکھ کھل گئی میں نے
سرہانے رکھے ہوئے تازہ روزنامے کی
ہر ایک سطر بڑے غور سے پڑھی لیکن
خبر کہیں بھی کسی ایسے حادثے کی نہ تھی
اور اس کے بعد میں دیوانہ وار ہنسنے لگا
اور اس کے بعد ہر اک سمت تازہ دم سکوت
اور اس کے بعد ہر اک سمت تازہ دم سکوت

سائے کی موت

دن کا دروازہ ہوا بند شب آ آئی
راستے کروٹیں لینے لگے
گلیوں میں اداسی چھائی

سارے ہنگامے وہ سب رونقیں (دن کی ہمراز)
گونگی جیلوں میں ہوئیں قید
چلو اب نکلیں
اپنی تنہائی کے اس خول سے باہر
دیکھیں
اپنا سایہ کہاں جاتا ہے شبِ تار میں آج
کون سی یادوں کو چھیڑتا ہے
کس پل کو صدا دیتا ہے
آج کیا کھوتا ہے، کیا پاتا ہے
کس طرح بڑھتا ہے، گھٹتا ہے، بکھر جاتا ہے
کیسے مرجاتا ہے؟

شہریار کے یہاں ان سے بھی بہتر نظمیں ہیں جن کا ذکر آگے آئے گا، لیکن ابھی ہم نئی شاعری کی فضا کی بات کر رہے تھے، وہ ان نظموں میں تمام و کمال موجود ہے۔ ان نظموں میں جس احساس کی کارفرمائی ملتی ہے، وہ آگہی کی چوٹ کھائے ہوئے ہے۔ انسان کو اپنے سفرِ ارتقا میں آج تک جن جن کامیابیوں اور ناکامیوں کا سامنا رہا ہے، یہ آگہی ایک لحاظ سے ان سب کا حاصل ضرب ہے۔ یہ صدیوں سے دیکھے ہوئے خوابوں کی شکست کی آواز ہے۔ اس نے آرزوؤں کے آنسو چنے ہیں، ماضی کو تاریکی کے غار میں اترتے پایا ہے اور یادوں کے قافلوں کو سکوت کے سمندر میں غرق ہوتے ہوئے دیکھا ہے۔

یہ شاعری لفظ "تصوراتی" کے گھسے پٹے معنوں میں تصوراتی نہیں، بلکہ اس معنی میں تصوراتی ہے کہ اس کی اپنی ایک الگ دنیا ہے اور اس کا اپنا ایک موضوع ہے جس کی کوئی حدود نہیں اور جس کی کوئی بندھی ٹکی تعریف نہیں کی جاسکتی۔ اس شاعری کی اپنی کچھ علامتیں ہیں جو اسے معنویت عطا کرتی ہیں۔ میرے نزدیک اس شاعری کا جیسا اظہار شہریار کے یہاں ہوا ہے، اس میں بنیادی اہمیت چار علامتوں کو حاصل ہے: خواب، آگہی، وقت اور موت۔ ان علامتوں پر ہمیں لغوی یا روایتی معنی مسلط کرنے کا کوئی حق حاصل نہیں۔ ان

کے معنی وہی مراد لینے ہوں گے جو یہ شاعری خود انھیں عطا کرتی ہے اور جن کا ذکر آگے چل کر کیا جائے گا۔ ان میں ایک طرف خواب اور آگہی سے پیدا ہونے والے تصوّرات میں کشمکش ہے تو دوسری طرف وقت اور موت سے پیدا ہونے والے تصوّرات ایک دوسرے کے بالمقابل ہیں۔ اگر ان چار علامتوں کی بنیادی حیثیت کو تسلیم کر لیا جائے تو شہریار کے ہاں استعمال ہونے والی باقی تمام علامتیں ان ہی کے پیچھے صف بستہ نظر آئیں گی۔ سب سے پہلے نظم "خواب" کو لیجیے :

نغمگی آرزو کی بکھری ہے
رات شرما رہی ہے اپنے سے
ہونٹ امید کے پھڑکتے ہیں
پاؤں حسرت کے لڑکھڑاتے ہیں
دور پلکوں سے آنسوؤں کے قریب
نیند دامن سمیٹے بیٹھی ہے
خواب تعبیر کے شکستہ دل
آج پھر جوڑنے کو آئے ہیں

اس حسین نظم کے آٹھ مصرعوں میں سات چیزوں کا ذکر کیا گیا ہے : آرزو، رات، اُمید، حسرت، نیند، تعبیر اور خواب۔ اور یہ سب کے سب تصوّرات خواب کے ذیل میں آتے ہیں، جو اس نظم کا عنوان بھی ہے اس کے بعد ان دو نظموں کو غور سے پڑھیے :

فریب در فریب

دن کے صحرا سے جب بنی جاں پر
ایک مبہم سا آسرا پاکر

ہم چلے آئے ایک طرف اور اب
رات کے اس اتھاہ دریا میں
خواب کی کشتیوں کو کھیتے ہیں!

ایک منظر

نیند کی سوئی ہوئی خاموش گلیوں کو جگاتے
گنگناتے
مشعلیں پلکوں پہ اشکوں کی جلائے
چند سائے
پھر رہے تھے
رات جب ہم خواب کی دنیا سے واپس آ رہے تھے

ان دو نظموں میں سے پہلی نظم لفظ "دن" سے شروع ہوتی ہے جو آگہی کی علامت ہے اور خواب کے تصور پر ختم ہوتی ہے جو آگہی کی نفی ہے۔ اس طرح "ایک منظر" میں لفظ "سایہ" علامت ہے شعور انفرادی کی یا زخم خوردہ حساس انسان کی۔ آخری مصرع میں خواب کا ذکر ہے جسے شعور کے مدمقابل کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ گویا اس شاعری میں ایک طرف خوابوں، آرزوؤں اور امیدوں کی دنیا ہے اور دوسری طرف آگہی و حقائق کی۔ ان دونوں میں ایک طرح کی POLARIZATION یعنی ربط و تضاد ہے۔ یہ شاعری مواد کی سطح پر اپنا حسن اسی کشمکش اور تضاد سے حاصل کرتی ہے۔

یہ شاعری چونکہ تنہائی اور شعور کی دھوپ میں جھلسی ہوئی ہے، اس لیے اس کی نظریں سکون و عافیت کے لیے زیادہ تر "رات" کی طرف اٹھتی ہیں۔ "رات" اور "خواب" کے سلسلے کے دوسرے امیجز میں "نیند" اور "مہتاب" قابلِ ذکر ہیں۔ آگہی کی دنیا میں مہتاب کے مقابلے میں "سورج"، "نیند" کے مقابلے میں "جاگتی آنکھوں" اور "رات" کے مقابلے میں "دن" کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلہ کی

سب سے کثیر الاستعمال علامت "سایہ" ہے۔ گو یہ لفظ اپنے رواجی معنوں میں یعنی دھوپ کی نفی یا گوشۂ عافیت یا سکون وراحت کے لیے بھی استعمال ہوا ہے (ملاحظہ ہو نظم آشوبِ آگہی) لیکن علامت کی حیثیت سے "سایہ" کا استعمال "خواب" کی ضد کے طور پر یا زندگی کے جبر کے ہاتھوں بے بس انسان کے لیے یا شعورِ انفرادی کے لیے ہوا ہے جیسا کہ اوپر "ایک منظر" یا "سائے کی موت" میں دیکھا گیا۔ یا اس مختصر نظم سے ظاہر ہے:

ایک رات کا منظر

ہچکیوں کے پیچ و خم کے سلسلے
آہٹوں کے گھٹتے بڑھتے دائرے
آنسوؤں سے تر بتر تنہائیاں
دُھند میں ملبوس کچھ سرگوشیاں
زرد زرد مہتاب اور گرما کی رات
آسماں کی سمت اک سائے کے ہاتھ

یہ نظم اس قابل ہے کہ اس کا شمار شہریار کی حسین ترین مختصر نظموں میں کیا جائے۔ اس میں جتنے امیجز آئے ہیں وہ سب کے سب علامتی طور پر "سایہ" سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس شاعری میں "سایہ" کے علامتی معنوں میں بعض جگہ لفظ "پرچھائیں" بھی استعمال ہوا ہے (ملاحظہ ہو نظم پرچھائیاں)۔ آگہی کی دُنیا "دن کے عذاب کی" اور "سورج" اور "دھوپ" کی دُنیا ہے۔ جبکہ "خواب" کی دُنیا "نیند" "رات" اور "مہتاب" کی دُنیا ہے۔ یہ "آرزو" اور "امید" کی روشنی کا مسکن ہے جبکہ آگہی کی دُنیا میں "ناامیدی"، "اداسی" اور "غم" ہے۔ آگہی کی دُنیا کو "دشت" اور "صحرا" سے بھی تشبیہ دی گئی ہے، جس میں ہر طرف "خلا" ہی "خلا" اور "سناٹا" ہی "سناٹا" ہے۔ انسان یہاں "اجنبی" ہے

اور "تنہائی" کا احساس اُسے کھائے جاتا ہے اور خواب کی دُنیا سے کوئی "صدا" یا "آواز" اس تک نہیں آتی۔ خواب اور آگہی کی ان دو دُنیاؤں میں جو چیز ربط قائم رکھے ہوئے ہے، وہ "وقت" ہے۔ اب اس کی مدد سے امیجز کے ان دو سلسلوں کے باہمی ربط و تضاد کو یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے:

وقت (لمحہ، پل)

یہ وقت ہی ہے جو خواب اور آگہی اور نیند اور بیداری اور رات اور دن میں یک گونہ تعلق قائم رکھے ہوئے ہے۔ وقت نہ ہو تو ان کی POLARIZATION یعنی باہمی ربط و تضاد باقی نہ رہے۔ اس شاعری میں وقت ہی کو "زیست کا حاصل اور حقیقت" قرار دیا گیا ہے:

اندھے دن کو گونگی رات سے کیا نسبت ہے
گھائل چاند کی گہنائی کرنوں کا سایہ
اس دھرتی کو کیوں بھاتا ہے
سورج کی سرشار شعاعیں
اس دھرتی کو کیوں ڈستی ہیں
ہر کل کیوں اس 'آج' کے پیکر میں ڈھلتا ہے
اور انسان کو 'آج' اور 'کل' سے کیا ملتا ہے

کیوں ہم فانی اور امر ہیں
پل، لمحے، دن، سال اور صدیاں
یہ سب باتیں بہکی سی ہیں
لیکن اپنی زیست کا حاصل اور حقیقت صرف یہی ہیں

اس شاعری میں وقت ہی وہ مرکز و محور ہے جس کے گرد یہ سلسلۂ تصورات مسلسل گردش میں ہے۔ انسان کا مقدر یہی ہے:

دھوپ میں تنہائی کی جسموں کو جھلساتے رہو
وقت کے صحرا میں یونہی ٹھوکریں کھاتے رہو

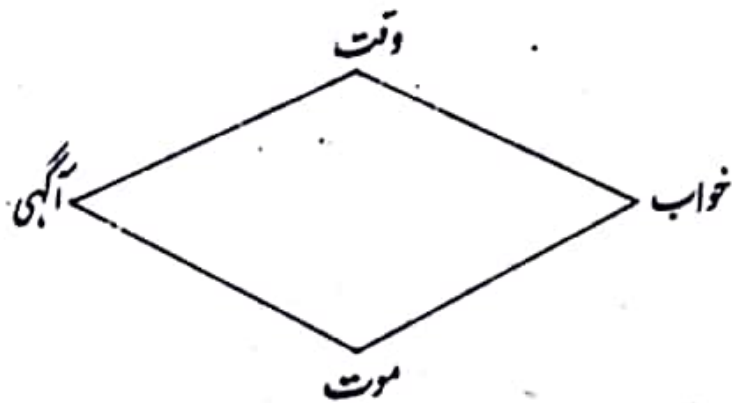
(وقت کے صحرا میں)

انسان لاکھ سر مارے، ماضی پھر پلٹ کے نہیں آتا (وقت) انسان کو امروز فردا کی بھی خبر نہیں۔ یہ دونوں اس کی دسترس سے باہر ہیں۔ (افسونِ امروز)۔ ماضی اندھیرا ہے اور مستقبل غبار کے علاوہ کچھ نہیں۔ جو کچھ ہے وہ حال ہے اور حال میں بھی لمحۂ حالیہ۔ انسان دراصل لمحہ بہ لمحہ ہی جیتا ہے۔ ("تضاد"، "مداوا")
جس طرح وقت خواب و آگہی کے سلسلے کو قائم رکھے ہوئے ہے اسی طرح وہ چیز جو اسے منقطع کر دیتی ہے، وہ "موت" ہے۔ موت وقت کی نفی ہے۔ زندگی میں وقت کے مدِ مقابل اگر کوئی چیز ہو سکتی ہے تو وہ "موت" ہی ہے جتنی بڑی حقیقت وقت ہے، اتنی ہی سنگین حقیقت موت بھی ہے۔ ملاحظہ ہو نظم "قبرستان" سے یہ اقتباس:

جہاں ہم سے خلوت گزیدہ گنہگار بندوں کی
اک انجمن ہے
زمیں کا وہ حصہ حقیقت ہے ارض و سما کی
خودی کی خدا کی

موت ایک ایسا مسیحا ہے جو اس دور کے عذاب و کرب کے لیے شفا کا پیغام لاتا ہے۔ یہ انفرادی ذمہ داری کے کھائے جانے والے احساس اور باشعور زندگی بسر کرنے کے لیے کیمیا کا کام کرتی ہے۔ چنانچہ شاعر زہر کو اس دور کا "نیا امرت" قرار دیتا ہے :

دواؤں کی الماریوں سے سجی اک دوکاں میں
مریضوں کے انبوہ میں مضمحل سا
اک انساں کھڑا ہے
جو اک نیلی کبڑی سی شیشی کے سینے پہ لکھے ہوئے
ایک اک حرف کو غور سے پڑھ رہا ہے
مگر اس پہ تو "زہر" لکھا ہوا ہے
اس انسان کو کیا مرض ہے
یہ کیسی دوا ہے؟

موت کے ذکر کے ساتھ ساتھ، اس شاعری کا سلسلۂ تصورات مکمل ہو جاتا ہے۔ اب اس کو مربوط طور پر یوں پیش کیا جا سکتا ہے :

یہاں قاری کے ذہن میں لازمی طور پر یہ سوال پیدا ہوگا کہ یہ شاعری اپنی نوعیت کے اعتبار سے مثبت ہے یا منفی؟ تنزلی ہے یا رجائی؟ اس سوال کا یہ جواب کچھ عجیب سا معلوم ہوگا۔ لیکن واقعہ یہی ہے کہ ان الفاظ

"فریب در فریب" اور "ایک منظر" کا حوالہ دیا جا چکا ہے۔ ان کے علاوہ مجموعے سے "پرچھائیاں" اور "قربِ قیامت" بھی ملاحظہ فرمائی جائیں۔ یہ تمام نظمیں معنوی وحدت کے اعتبار سے مکمل اکائیاں ہیں اور موضوع کے تاثر کو ابھارنے میں پوری طرح کامیاب ہیں۔

آخر میں شہریار کی غزلوں سے چند اشعار دیکھیے، ان میں نئی شاعری کے ان تمام عناصر کی کارفرمائی ایک بلیغ اشاریت اور ایمائیت کے ساتھ ملے گی، جن کا ذکر نظموں کے سلسلے میں اوپر کیا جا چکا ہے:

دل ہے تو دھڑکنے کا بہانہ کوئی ڈھونڈے
پتھر کی طرح بے حس و بے جان سا کیوں ہے

ہم نے تو کوئی بات نکالی نہیں غم کی!
وہ زود پشیمان، پشیمان سا کیوں ہے

زبان ملی بھی تو کس وقت بے زبانوں کو
سنانے کے لیے جب کوئی داستاں نہ رہی

لوگ سر پھوڑ کر بھی دیکھ چکے
غم کی دیوار ٹوٹتی ہی نہیں

ہوا کا جھونکا بھی جس راہ پر نہیں آتا!
نہ جانے کس لیے اس راہ پر کھڑے ہیں لوگ

عجیب چیز ہے یہ وقت جس کو کہتے ہیں
کہ آنے پاتا نہیں اور بیت جاتا ہے

یہ کیا جگہ ہے دوستو، یہ کون سا دیار ہے
حدِ نگاہ تک جہاں غبار ہی غبار ہے
ہمیں تو اپنے دل کی دھڑکنوں پہ بھی یقیں نہیں
خوشا وہ لوگ جن کو دوسروں پہ اعتبار ہے

ہزار پُرسشِ غم کی مگر نہ اشک بہے!
صبا نے ضبط یہ دیکھا تو لاجواب ہوئی

ہمیں تو یاد تھی بے مہریِ جہاں یوں بھی
بہانہ مل گیا اس کو ترے تغافل کا

بے تاب ہیں اور عشق کا دعویٰ نہیں ہم کو
آوارہ ہیں اور دشت کا سودا نہیں ہم کو
یا تیرے علاوہ بھی کسی شے کی طلب ہے
یا اپنی محبت پہ بھروسہ نہیں ہم کو

جو چند لمحے وقت نے دیے ہیں ان کا کیا کریں
درِ حبیب وا نہیں، درِ حیات بند ہے

عجیب سانحہ مجھ پر گزر گیا یارو!
میں اپنے سائے سے کل رات ڈر گیا یارو!
وہ کون تھا، وہ کہاں تھا، کیا ہوا تھا اُسے
سنا ہے آج کوئی شخص مر گیا یارو!

نذرانہ تیرے حُسن کا کیا دیں کہ اپنے پاس،
لے دے کے ایک دل ہے سو ٹوٹا ہوا سا ہے

جب بھی ملتی ہے مجھے اجنبی لگتی کیوں ہے
زندگی روز نئے رنگ بدلتی کیوں ہے

ان اشعار میں جو انفرادیت اور تازگی ہے وہ عام قسم کی انفرادیت اور تازگی سے مختلف ہے۔ ان میں نئے تغزّل کی جو لَے ہے، وہ نئی نسل کے شاعروں کے یہاں عام ہوتی جاتی ہے۔ اس سے جہاں صنفِ غزل سے ہماری محبت کا پتہ چلتا ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غزل بھی اس کے بدلے میں بڑی فیاضی سے کام لیتی ہے اور ہمیشہ ہماری محبت کو کئی گنا بڑھا کر ہمیں واپس کر دیتی ہے۔

(۱۹۶۵ء)

نئی غزل کا جواں مرگ شاعر: بانی

کسے معلوم تھا کہ نئی غزل کا طرحدار اور تازہ گو شاعر بانی اتنی جلدی موت کی آغوش میں چلا جائے گا۔ ۱۱ اکتوبر ۱۹۸۱ء کی شب میں دہلی کے ہولی فیملی ہسپتال میں بانی نے سفرِ آخرت اختیار کیا۔ اب جبکہ بانی اس دنیا میں نہیں ہے، چند سوانحی شخصی حقائق کو محفوظ کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ بانی کا پورا نام، راجیندر منچندا تھا۔ وہ ۱۹۳۲ء میں ملتان میں پیدا ہوئے اور ان لوگوں میں سے تھے جنھیں تقسیم کی موج بہا کر دہلی لے آئی۔ وقت کے ساتھ ساتھ دہلی کی ادبی، ثقافتی زندگی کے طوفان اور ہلچلوں اور ولولہ خیزیوں میں بانی خوب خوب شریک رہے۔ چوڑا ناک نقشہ، کھلتا ہوا رنگ، گٹھا ہوا کسرتی بدن، آج سے چند برس پہلے کوئی سوچ بھی نہیں سکتا تھا کہ ایسا باصحت تنومند نوجوان دیکھتے ہی دیکھتے گھل گھل کر اپنی اصل کا نقشِ موہوم بھی نہیں رہ جائے گا، اور عین اس وقت جب اس کی غزل کی تازگی اور طرحداری شباب پر ہوگی، موت کی پرچھائیں اس کو گھیر لے گی۔ بانی نے ایم۔ اے۔ معاشیات میں کیا تھا اور جب تک صحت نے ساتھ دیا، وہ ڈیرہ اسمٰعیل خاں برادری کے ایک معمولی اسکول میں درس و تدریس کی خدمت انجام دیتے رہے۔ کئی برس سے گٹھیا اور گردوں کی شدید تکلیف کی وجہ سے وہ رخصت پر تھے اور انتقال کے وقت ان کی عمر انچاس برس سے زیادہ نہ ہوگی۔ اگرچہ مرض انتہائی تکلیف دہ اور اذیت ناک تھا اور کیسا کیسا دکھ بانی نے نہ اٹھایا ہوگا، موت کا لرزتا ہوا بھیانک سایہ، دوستوں کی بے التفاتی، اپنوں اور

بیگانوں کی بے توجہی، چھوٹے چھوٹے بچے، سہارے معدوم، اٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا، سونا جاگنا سب خواب و خیال، کون ساد کھ ہے جس کا سامنا بانی نے نہ کیا ہوگا، لیکن حرفِ شکایت کبھی زبان پر نہ آیا۔ عجیب اتفاق ہے کہ نئی غزل کی کیسی کیسی ممتاز شخصیتیں کم عمری میں جدا ہو گئیں: ناصر کاظمی، ابنِ انشا، خلیل الرحمٰن اعظمی، شکیب جلالی اور اب بانی۔ ان سب نے اپنے اپنے طور پر کشتِ شعر کو سرسبز و شاداب رکھا، اور نئی فصلوں کا پتہ دے گئے۔ بانی کا پہلا مجموعہ "حرفِ معتبر" ۱۹۷۲ء میں اور دوسرا "حسابِ رنگ" ۱۹۷۶ء میں منظرِ عام پر آیا تھا، اور تیسرا "شفق شجر" ۱۹۸۳ء میں پس از مرگ شائع ہوا۔

○

بانی کے لہجے کی تازگی اور توانائی اور خود اعتمادی کے دفور نے جس کا اظہار رشتۂ متکلم پر اصرار سے جڑا ہوا تھا، بہت جلد سب کو متوجہ کر لیا تھا۔ وہ ایسے غزل گو کی حیثیت سے سامنے آئے تھے جسے اپنے ذہن و شعور اور زبان و ذات پر پورا بھروسہ تھا، ہجوم سے الگ رہ کر قدم بڑھانے کا حوصلہ ان میں شروع سے تھا۔ ان کی فکری جودت اور جودتِ طبع بہت جلد انھیں تعقل کی اُن کھلی فضاؤں میں لے آئی، جہاں ذہن و احساس حیات و کائنات کے ازلی سُروں کے زیر و بم سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ بانی کی شاعری محبت کی جسمانیت یا اس کے جذباتی رومانی پہلوے بڑی حد تک پہلوتہی کرتی ہے۔ نئی غزل کے شعرا میں شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو، جس نے جسم و جمال کے تذکرے اور حواس کی تھرتھراہٹوں سے اس حد تک صرفِ نظر کیا ہو اور اس کے باوجود اپنی غزل کو نگاہوں کا مرکز بنا لیا ہو۔ بانی صحیح معنوں میں نئی غزل کے نوکلاسیکی شاعر ہیں۔ ان کے بیشتر معاصرین نے اس امر پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ "ان کے یہاں "جذبہ و احساس و فکر و فن کا ایسا فطری استحلال پایا جاتا ہے کہ ذہن اس کی پیچیدگی پر عش عش تو کر سکتا ہے۔ لیکن اس کے اجزا کو پوری طرح تحلیل مشکل ہی سے کر سکتا ہے"۔ یہ بات کسی بھی اچھی شاعری کے لیے کہی جا سکتی ہے کیونکہ تخلیقی عمل کے تمام اجزا کی تحلیل ممکن نہیں، اور کسی بھی تخلیق کے تمام مضمرات تک پہنچنا شاید کسی کے بھی بس کی بات نہیں۔ تاہم اس کے امتیازی عناصر تک رسائی حاصل کرنا ممکن ہے اور اس سے کسی شاعر کی انفرادیت یا شعری مزاج کی پہچان کا مسئلہ وابستہ ہے، اس سلسلے میں بانی کی بعض غزلوں کو سامنے رکھنا ضروری ہے:

ہم ہیں ، منظر سیہ آسمانوں کا ہے
اک عتاب آتے جاتے زمانوں کا ہے

ایک زہراب غم ، سینہ سینہ سفر
ایک کردار سب داستانوں کا ہے

کس مسلسل افق کے مقابل ہیں ہم
کیا عجب سلسلہ امتحانوں کا ہے

پھر ہوئی ہے ہمیں منزلوں کی تلاش
ہم ہیں ، اُترتا سفر اب ڈھلانوں کا ہے

کون سے معرکے ہم نے سر کر لیے
یہ نشہ سا ہمیں کن تکانوں کا ہے

سب چلے دور کے پانیوں کی طرف
کیا نظارہ کھلے بادبانوں کا ہے

ان اشعار میں آسمانوں اور زمانوں کا ذکر ، سینہ سینہ سفر ، مسلسل افق ، امتحانوں کا سلسلہ ، نئی منزلوں کی تلاش ، اترتا سفر ، ڈھلانوں اور اڑانوں کا شوق ، معرکے سر کرنے کی آرزو ، دور کے پانیوں اور کھلے بادبانوں کے معنوی امکانات توجہ طلب ہیں ۔ ان میں نئے امکانوں کی جستجو کی ایک شدید فکری خلش ہے ۔ لیکن ممکن ہے کہ یہ کیفیت صرف اسی غزل سے مخصوص ہو ۔ اس لیے ضروری ہے کہ بانی کے کلام کے بعض اور حصوں کو بھی دیکھا جائے :

سر شب لا مکاں اور میں
ایک ہوئے رفتگاں اور میں

سانس خلاؤں نے لی ، سینہ بھر
پھیل گیا آسماں اور میں

سر میں سُلگتی ہَوا ، تشنہ تر
دَم سے اُلجھتا دھواں اور میں
دونوں طرف جنگلوں کا سکوت
شور بہت درمیاں اور میں
خاک و خلا بے چراغ اور شب
نقش و نوا بے نشاں اور میں

یکلخت محسوس ہوتا ہے کہ ہم کھُلی فضا میں آ گئے ہیں اور زمین و آسمان کی لاحدود وسعتوں سے گلے مل رہے ہیں۔ سیرِ شبِ لامکاں۔ خلاؤں کا سانس لینا۔ آسمان کا پھیل جانا۔ جنگلوں کے سکوت کا شور، خاک و خلا کا شب میں بے چراغ ہونا۔ نقش و نوا کا بے نشان ہو جانا اور بے کرانی کے اس تناظر میں سر میں سُلگتی ہَوا اور دَم سے اُلجھتے دھوئیں میں تگ و تاز کا عمل اور "اسمِ ابد کی تلاشِ طویل" کا سلسلہ ابھرنا کیا ان اشعار کی تخلیقیت میں زمین و آسماں کی وسعتوں سے ہم کلامی کی کوشش نہ اداں کی وہی کیفیت نہیں ملتی جو پہلی غزل میں سامنے آئی تھی۔ غزل کے اشعار میں کسی کیفیت کا مسلسل ملنا اس کی خامی نہیں، خوبی ہے۔ پہلی غزل ان کے مجموعے "حسابِ رنگ" کے شروع سے لی گئی تھی۔ دوسری غزل نسبتاً وسط سے تھی۔ اب ایک غزل آخر سے بھی دیکھ لی جائے:

نہیں، لپکتی ہوا پر سوار لے آئی
کوئی تو موج تھی دریا کے پار لے آئی
وہ لوگ جو کبھی باہر نہ گھر سے جھانکتے تھے
یہ شب انھیں بھی سرِ رہ گزار لے آئی
افق سے تابہ افق پھیلتی بکھرتی گھٹا
گئی رتوں کا چمکتا غبار لے آئی
میں دیکھتا تھا شفق کی طرف، مگر تتلی
پروں پہ رکھ کے عجب رنگ زار لے آئی

زمین و آسماں کا جو ربط و تعلق پہلے کی دو غزلوں میں تھا، وہ یہاں مطلع میں موج و دریا اور ہوا میں ہے۔ اس کے علاوہ اس غزل کی معنویت میں رات اور صبح و شام کے رنگین پیکروں کو بھی خاصا دخل ہے، افق تا بہ افق پھیلنا، بکھرتی گھٹا، رتوں کا چمکتا غبار، اداس شام کی یادوں بھری شگفتگی ہوا، شفق، تتلی، رنگ زار، پر موسمی نکہت زمین اور آسمان دونوں کے بنیادی رشتے سے پوری طرح مربوط ہے۔ بانی کے کلام سے کئی غزلیں ایسی پیش کی جا سکتی ہیں جن کی بنیادی کیفیت یہی ہے۔ اس سلسلے میں ذیل کے اشعار پر بھی نظر ڈال لی جائے جن میں بانی کی تخلیقیت کو بھرپور اظہار کے مواقع میسر آئے ہیں:

خاک و خوں کی وسعتوں سے با خبر کرتی ہوئی
اک نمودِ امکاں ہزار امکاں سفر کرتی ہوئی

———

پاؤں تلے تو پیچ سی تشنہ زمینوں کی تھی
سر پہ نظارہ عجب اڑتے سحابوں کا تھا

———

کچھ نہ کچھ میرا یہاں چاروں طرف بکھرا پڑا ہے
پھول سے مہتاب تک سب سلسلہ محفوظ کر لے

———

خود چاک باطن خبر ایک لمحہ
عالم بہ عالم سفر ایک لمحہ
لرزاں ہے کب سے لہو کے افق پر
زہراب میں تر بہ تر ایک لمحہ
پھیلے خلاؤں میں دیکھا کیے ہم
ڈھونڈا کیے ہم دگر ایک لمحہ

———

کیا ان اشعار کی رُوح میں جھانکنے سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ کوئی تڑپ ہے جو کسی گھٹن سے نکل کر کھُلی فضا میں بے پناہ ہو جانا چاہتی ہے یا تخیل کی کوئی موجِ بے تاب ہے جو سیرِ شبِ لامکاں کے لیے نکل کھڑی ہوئی ہے۔ سفر کے لفظی اور معنوی انسلاکات میں اندھا سفر، اُترتا سفر، سینہ سینہ سفر، راستہ خیمۂ گرد، نیز اُڑان کے ساتھ آزاد اڑانوں، اونچی اڑانوں، کھلے آسمانوں اور خلاؤں کے سینہ بھر سانس لینے کا ذکر ملتا ہے۔ اس کے علاوہ نئے پانیوں، امکان کی موجوں، کراں تا کراں پھیلی ہوئی فضاؤں ریتوں اور رنگوں اور جسموں کی من مانی کی تمنائیں ذہن کو آسمانوں کے نیچے کھُلی فضاؤں میں لے جاتی ہیں، لیکن آزادہ رَوِ تجسس اور تحرک کی اس بنیادی کیفیت کو رد کرتی ہوئی ایک اور کیفیت بھی بانی کے یہاں ملتی ہے۔ یہ اتنی زیادہ نمایاں تو نہیں لیکن اتنی کم نمایاں بھی نہیں کہ اسے نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ دوسری کیفیت کاوش و خلش کے بنیادی جذبے سے بُری طرح ٹکراتی ہے:

کیا کہوں کیا تھی اُڑان خود میں خبر میں نہ تھا
گم شدگی کے سوا کچھ بھی سفر میں نہ تھا
آج دکھائی دیا جانے یہ کیا فاصلہ
تجھ کو خبر اس کی ہو، میری نظر میں نہ تھا
اَدھ کھُلی کھڑکی سے ہم وسعتیں دیکھا کیے
گھر سے نکلتے نہ تھے، چین بھی گھر میں نہ تھا
سارے مکاں، لامکاں خالی و بے نقش تھے
برق خلا میں نہ تھی، سانپ کھنڈر میں نہ تھا
ریت بنی خود سراب رنگ بنا خود گلاب
کوئی بھی منظر کہ خواب، میرے اثر میں نہ تھا

اڑان، سفر، فاصلہ، وسعتیں، مکان، لامکاں، خلا یہ سارے تلازمات تو اسی بنیادی کیفیت کی تصدیق و توثیق کرتے ہیں جو اس سے پہلے کے اشعار میں سامنے آچکی ہے، یعنی سفر، ذہنی رشتوں اور اُڑان آسمانی رشتوں کی خبر دیتی ہے۔ لیکن اس غزل میں چند دو معنیاتی نشان، نما (SEMANTIC

بھی ہیں جن سے ایک متضاد کیفیت اُبھرتی ہے، مثلاً گم شدگی، مکان ولامکاں کا خالی و بے نقش ہونا، برق کا خلا میں اور سانپ کا کھنڈر میں نہ ہونا اور ان سب سے بڑھ کر ریت، سراب اور منظر و خواب کا اثر میں نہ ہونا، یہ تمام استعارے اور پیکر منفیت سے مملو ہیں :

آج اک لہر بھی پانی میں نہ تھی
کوئی تصویر روانی میں نہ تھی
ولولہ مصرعۂ اوّل میں نہ تھا
حرکت مصرعۂ ثانی میں نہ تھی
کوئی آہنگ نہ الفاظ میں تھا
کیفیت کوئی معانی میں نہ تھی
خوش یقینی میں نہ تھا اب کوئی نور
ضو کوئی خندہ گمانی میں نہ تھی

ایک اور غزل کا مطلع ہے :

عکس کوئی کسی منظر میں نہ تھا
کوئی بھی چہرہ کسی در میں نہ تھا

بانی کے یہاں دُھند، دھواں، غبار، دُود کی استعاراتی تکرار بھی اسی معنوی حزائیگی کے ساتھ ہے۔ ان غزلوں کو مزید دیکھیے :

میں ایک بے برگ و بار منظر کہ برہنہ میں سنسناہٹ تمام یخ پوش اپنی آواز کا کفن ہوں
محاذ سے لوٹتا ہوا نصف تن سپاہی میں اپنا ٹوٹا ہوا عقیدہ اب آپ اپنے لیے وطن ہوں

دریدہ منظر کے سلسلے گئے ہیں دُور تک
پلٹ چلو نقشِ رہ زوال کر نہ پاؤ گے

خاک میں خوشبو نہ تھی، گلیوں میں جگنو نہ تھے
خالی و تنہا تھے ہم، شہرِ عذابوں کا تھا

اک دھواں ہلکا ہلکا سا پھیلا ہوا ہے اُفق تا اُفق
ہر گھڑی اک سماں ڈوبتی شام کا ہے اُفق تا اُفق
سینکڑوں وحشتیں چیختی پھر رہی ہیں کراں تا کراں
آسماں نیلی چادر سی تانے پڑا ہے، اُفق تا اُفق

بانی نے صاف صاف بھی کہہ دیا ہے:

اندر اندر یک بیک اُٹھے گا طوفانِ نفی
سب نشانِ نفع، سب رنجِ ضرر نے جائے گا

"حرفِ معتبر" کے بیشتر نقادوں نے "نظارۂ لاسمتیت" کو بانی کا "مقدر" کہا تھا اور ان کے اشعار کی مدد سے زندگی کی لاتعلّقیت کے ادراک و احساس کو فخریہ پیش کیا تھا۔ ہمارے نزدیک بانی کے بارے میں اس سے زیادہ غلط بات کہی نہیں جا سکتی۔ بلاشبہ ان اشعار کی حاوی کیفیت منفیت کی ہے لیکن ان کو بانی کے تمام کلام سے الگ کر کے دیکھنا غلطی ہوگی۔ اگر انھیں بانی کی پوری شاعری سے مربوط کر کے دیکھا جائے تو اس سوال کا جواب آسانی سے دیا جا سکتا ہے کہ اس طوفانِ نفی کی اصل نوعیت کیا ہے، اور جس سلسلۂ فکر کا یہ ایک مقام ہے، اس کی اس سے پہلی اور اس سے اگلی کڑی کیا ہے۔ مثال کے طور پر اسی پہلے مطلع کو لیجیے: "میں ایک بے برگ و بار منظر . . . کفن ہوں دھن ہوں"، اور اس کا تقابل اسی غزل کے مقطع سے کیجیے:

عدم زوال ایک تیرگی ہے کسی افق سے سحر نہ ہرگز طلوع ہوگی کہاں تلک منتظر رہو گے!
کہ میرے سینے میں لاکھوں شمعوں سا ہے الاؤ مجھی سے یہ روشنی نکالو کہ اک بیاباں میں ہی شب شکن ہوں

نیز ان ہم غزل اشعار کا معنوی تقابل بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:

نہ منزلیں تھیں، نہ کچھ دل میں تھا، نہ سر میں تھا
عجب نظارۂ لاسمتیت نظر میں تھا
ہماری آنکھ میں آکر بنا اک اشک، وہ رنگ
جو برگِ سبز کے اندر، نہ شاخِ تر میں تھا

دن کو دفتر میں اکیلا، شب بھرے گھر میں اکیلا
میں کہ عکسِ منتشر، ایک ایک منظر میں اکیلا
بولتی تصویر میں اک نقش لیکن کچھ ہٹا سا
ایک حرفِ معتبر، لفظوں کے لشکر میں اکیلا

سر بسر ایک چمکتی ہوئی تلوار تھا میں
موجِ دریا سے مگر برسرِ پیکار تھا میں
میں کسی لمحۂ بے وقت کا اک سایہ تھا
یا کسی حرفِ تہی اسم کا اظہار تھا میں

محراب نہ قندیل، نہ اسرار نہ تمثیل
کہہ اے ورقِ تیرہ، کہاں ہے تری تفصیل
آساں ہوئے سب مرحلے اک موجۂ پا سے
برسوں کی فضا ایک صدا سے ہوئی تبدیل

اس طرح نارسائی بھی کب تھی، یہ کیا امتحاں ہے
گاہ بنجر صدا، گاہ پامالِ چپ درمیاں ہے

دیکھ اک بوند خوں کے بکھرنے کا نایاب منظر
رُت بدلتی ہے گلنار ہوتا ہوا آسماں ہے

نفی اور اثبات کی اس کشمکش کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے سے پہلے ان اشعار کو مزید ملاحظہ کر لیا جائے :

مرے بدن میں پگھلتا ہُوا سا کچھ تو ہے
اک اور ذات میں ڈھلتا ہُوا سا کچھ تو ہے
مری صدا نہ سہی، ہاں مرا لہو نہ سہی
یہ موج موج اُچھلتا ہُوا سا کچھ تو ہے

اک گلِ تر بھی شرر سے نکلا
بسکہ ہر کام ہنر سے نکلا
میں ترے بعد پھر اے گم شُدگی
خیمۂ گردِ سفر سے نکلا
اے صفِ ابرِ رواں تیرے بعد
اک گھنا سایہ شجر سے نکلا

پتہ پتہ بھرتے شجر پر ابر برستا دیکھو تم
منظر کی خوش تعمیری کو لمحہ لمحہ دیکھو تم

سیاہ خانۂ امیدِ رائگاں سے نکل
کھُلی فضا میں ذرا آ غبارِ جاں سے نکل

آسماں کا سرد سناٹا پگھلتا جائے گا
آنکھ کھلتی جائے گی منظر بدلتا جائے گا
پھیلتی جائے گی چاروں سمت اک خوش رونقی
ایک موسم میرے اندر سے نکلتا جائے گا

لرزاں ہے کب سے لہو کے افق پر
زہراب میں تر بہ تر اک لمحہ

دیکھیے کیا کیا ستم موسم کی من مانی کے ہیں
کیسے کیسے خشک خطّے منتظر پانی کے ہیں

اس تند سیاہی کے پگھلنے کی خبر دے
دے پہلی اذاں رات کے ڈھلنے کی خبر دے
اے ساعتِ اوّل کے ضیا ساز فرشتے
رنگوں کی سواری کے نکلنے کی خبر دے
طائر کو دے آزاد اڑانوں کی فضائیں
کہسار کو دریا کے اچھلنے کی خبر دے
سب کو سفر و سمت پسندی کا دے مژدہ
اب گھاٹ کی سب کشتیاں چلنے کی خبر دے

"نظارہ لاسمتیت" سے "سفر و سمت پسندی کا مژدہ" تک شاعر کے تخلیقی سفر کے انتہائی امکانات کے نقطے میں آجانے کے بعد اب یہ کہنا مشکل نہیں کہ یہ نفی اثبات کی کاوش ہی کے بطن سے پیدا ہوئی ہے۔ کیا اس منزل پر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ شاعر شعورِ حقیقت کے موجودہ منظر نامے

سے شدید طور پر نا آسودہ ہے۔ علوم عقلیہ نے انسان کو جس آشوبِ آگہی میں مبتلا کیا ہے، کیا شاعر اس سے مایوس و غیر مطمئن نظر نہیں آتا اور رسمیاتی علوم کی تند سیاہی پر تخلیقی ذہن کی فتح کو کیا وہ رنگوں کی سواری کے نکلنے اور گھاٹ کی سب کشتیوں کے چلنے سے تعبیر نہیں کرتا۔ شاعر جب اپنی شخصیت کی خود فریبی کے طلسم کو بے دردی سے شکست کرنے پر قادر ہے تو وہ آگہی کی رسمیات سے باغیانہ سلوک کیوں کر نہ روا رکھے گا۔ اونچی اڑان، آزاد اڑان، کھلی فضاؤں، پھیلتے خلاؤں، سفر اور اڑتے سفر کی مرکزیت سے پہلے بحث کی جا چکی ہے۔ یہاں مزید یہ بات غور طلب ہے کہ بانی کی شاعری میں آشوب زدہ آگہی کے منظر نامے سے گریز و انحراف کی سب سے متحرک علامت "طائر" یا "پرندے" کی صورت میں ابھرتی ہے:

اُڑ چلا وہ اک جدا خاکہ لیے سر میں اکیلا
صبح کا پہلا پرندہ آسماں بھر میں اکیلا

ڈھانپ دیا سارا آکاش پرندے نے
کیا دِلکش منظر تھا پر پھیلانے کا

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہَوا کے ہیں
کہ ہم پرندے مقاماتِ گم شُدہ کے ہیں

مست اُڑتے پرندوں کو آواز مت دو کہ ڈر جائیں گے
آن کی آن میں سارے اوراقِ منظر بکھر جائیں گے

طائر کو دے آزاد اُڑانوں کی فضائیں
کہسار کو دریا کے اُچھلنے کی خبر دے

پرندے کی علامت بانی کی شاعری میں زمین اور آسمان کے ربط و تعلق کو بھی ظاہر کرتی ہے کیونکہ پرواز کسی مقام سے شروع ہوتی ہے، فضا میں یہ کتنی ہی بلند ہو اختتام پذیر پھر کسی مقام پر ہوتی ہے۔ اب یہ بات واضح طور پر کہی جا سکتی ہے کہ بانی کی شاعری موجود سے لاموجود کی طرف، مکان سے لامکاں کی طرف اور واقعے سے امکان کی طرف مسلسل آمد و رفت کی شاعری ہے۔ یہاں آمد و رفت دونوں کی معنویت پر زور ہے۔ یہ گریز محض یا پروازِ محض کی شاعری نہیں جو ذات یا حقیقت سے روگردانی کے مترادف ہے۔ نیز آسمانوں کی وسعت و بیکرانی کی طرف راجع ہونے سے مراد خود کا زوال بھی نہیں، ورنہ یہ ماورائی شاعری کی طرح استعجاب اور گم شدگی سے عبارت ہوتی اور اُس سپردگی اور ربودگی کو راہ دیتی جو صوفیانہ شاعری کی پہچان ہے۔ اسی لیے میرے نزدیک بانی کی غزل کو ماورائی احساس کی غزل کہنا مناسب نہیں۔ نہ ہی میں اسے رسمی معنوں میں تجریدی کہنے کے لیے تیار ہوں۔ بانی کے تخلیقی عمل میں مرکز (NUCLEUS) اور محیط (CIRCUMFERENCE) دونوں کی اہمیت ہے۔ ان کے تفکر و احساس کی جان طبیعی (PHYSICAL) نظام اور مابعد الطبیعی — (METAPHYSICAL) نظام کا وہ بنیادی رشتہ ہے جو مرکز اور محیط میں بھی ہے، یعنی محیط کو بغیر مرکز کے اور مرکز کو بغیر محیط کے نہیں سمجھا جا سکتا ہے۔ بانی کا تخیل موجود و معدوم اور مکان و لامکاں کی دونوں انتہاؤں کے درمیان (اگر کوئی انتہا انتہا ہے تو) مصروفِ سفر رہتا ہے اور یہ سفر عبارت ہے آسمانی رشتوں کے اعتبار سے تجسس سے اور زمینی رشتوں کے اعتبار سے تحرک اور تموج سے۔ بانی کی غیر شخصی شاعری میں جو نئے معنوی افق سامنے آئے ہیں یا جو نئی تخلیقی جہت سامنے آئی ہے، وہ تفکر و احساس کے اسی سفر سے مربوط ہے۔ یہ شاعری ذات کو آفاق کے اور آفاق کو ذات کے وسیلے سے دریافت کرتی ہے، اور زمینی اور آسمانی عناصر کی متصادم اور متقابل قوتوں کے اس بنیادی رشتے سے ہم آہنگی اور ہمکلامی کی خواہاں ہے جو تخلیق کائنات کا اور اس ہنگامۂ ہستی کا سب سے بڑا راز ہے۔

(۲)

اس مضمون کے شروع میں محبت کی جسمانیت سے صرفِ نظر کرنے کا ذکر آیا تھا، فقط اتنا ہی نہیں بلکہ انسانی تعلقات کی دھوپ، چھاؤں بھی بانی کا موضوع نہیں۔ ان کے یہاں انسانی تعلقات کا جو بھی تذکرہ ملتا ہے وہ قطع تعلق کے بعد کی کیفیتوں کا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بانی کا ذہن اتنا بیدار،

ان کی انا اتنی بے قرار اور ان کی نظر اتنی بیتاب ہے کہ وہ انسانی رشتوں کو اپنی حد بنانے کے لیے تیار نہیں۔ اکثر و بیشتر وہ تجربات کو اپنی حدود سے ادا ہو کر پیش کرتے ہیں اور ان کے جذبات میں ضبط و تحمل اور ٹھہراؤ کی کیفیت ہے۔ ذیل کی قبیل کے شعر ان کے دونوں مجموعوں میں بہت کم ہیں۔ اسی سے اندازہ ہوگا کہ وہ دلی واردات کو کس طرح یکسر محو کر سکتے ہیں اور اس وادی سے کیسے مرتب و منضبط ذہن کے ساتھ گزرتے ہیں:

وہ ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا حسن آخر تھا
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے

آج کیا لوٹتے لمحات میسر آئے
یاد تم اپنی عنایات سے بڑھ کر آئے

میں چپ کھڑا تھا تعلق میں اختصار جو تھا
اسی نے بات بنائی وہ ہوشیار جو تھا

کہیں نہ آخری جھونکا ہو مٹتے رشتوں کا
یہ درمیاں سے نکلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اے دوست میں خاموش کسی ڈر سے نہیں تھا
قائل ہی تری بات کا اندر سے نہیں تھا

متاعِ وعدہ سنبھالے رہو کہ آج بھی شام
وہاں سے ایک نیا انتظار لے آئی

اندازِ گفتگو تو بڑے پُر تپاک تھے
اندر سے قربِ سرد سے دونوں ہلاک تھے

کب سے بھٹکتے ہیں باہم الگ
لمحۂ کم مہرباں اور ہیں!

اگرچہ ذیل کا شعر تو اب نہیں رکھتا :

دمک رہا تھا بہت یوں تو پیرہن اُس کا
ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اُس کا

لیکن جسمانیت کا حسیاتی پہلو بانی کے یہاں تقریباً مفقود ہے، البتہ "حسابِ رنگ" کی دو تشبیہی غزلیں اس ضمن میں قابلِ غور ہیں :

لباس اس کا علامت کی طرح تھا
بدن، روشن عبارت کی طرح تھا
فضا صیقل سماعت کی طرح تھی
سکوت اس کا امانت کی طرح تھا
ادا موجِ تجسس کی طرح تھی
نفس، خوشبو کی شہرت کی طرح تھا
بساطِ رنگ تھی مٹھی میں اس کی
قدم اس کا بشارت کی طرح تھا
تصور پر حنا بکھری ہوئی تھی
سماں آغوشِ خلوت کی طرح تھا

صدائے دل عبارت کی طرح تھی
نظر شمعِ شکایت کی طرح تھی
بہت کچھ کہنے والا چپ کھڑا تھا
فضا اجنبی سی حیرت کی طرح تھی
کہا دل نے کہ بڑھ کے اس کو چھو لیں
ادا خود ہی اجازت کی طرح تھی

لباس کو علامت، بدن کو عبارت، یاد کو سمتِ تجسس اور لمس کو خوشبو کی شہرت کہنے سے ذہن معاً موجود اور موہوم یا مکان اور لامکان کے اسی رشتے کی طرف جاتا ہے جس کی وضاحت بانی کے تخلیقی عمل کے سلسلے میں پہلے کی جا چکی ہے۔ فضا اور سماعت یا سکوت اور امانت یا عدم اور ثبات یا سماں اور آغوشِ خلوت یا نظر اور شمعِ شکایت میں مجرد و غیر مجرد یا جاندار کا یہی ربط و تضاد ہے جو زمیں اور آسمان میں یا نفی اور اقرار میں ہے۔ تمام عناصر کے باہمی رشتوں کی باطنی وحدت کا احساس بانی کے تخلیقی عمل کا ایسا پہلو ہے کہ مجردات کو غیر مجرد عناصر میں، اور غیر مجرد اشیا کو مجردات کے آئینے میں دکھانا اس کے معمولات میں سے ہے۔ ذیل کے دو عمدہ اشعار کی لطافت اور تہ داری بھی اسی تخلیقی تشکیل پسندی کی بدولت ہے:

میں خلاؤں میں اڑتا ورق تیرے اقرار کا ہوں
نقش جس پر ترے بوسۂ اولیں کا نشاں ہے

...

ہوائیں زور سے چلتی تھیں ہنگامہ بلا کا تھا
میں سناٹے کا پیکر منتظر تیری صدا کا تھا

(۳)

شاعری میں احساس و نظر کی تازگی زبان و اظہار کی ندرت کے بغیر کوئی معنی نہیں رکھتی۔

معنی آفرینی کے عمل کو لفظوں کے تخلیقی استعمال کے عمل سے الگ کرکے دیکھا ہی نہیں جاسکتا۔ اتنی بات واضح ہے کہ زبان و بیان پر بانی کی گرفت مضبوط ہے اور انھوں نے اپنی تخلیقی قوت سے جو مستحکم پیرایۂ اظہار وضع کیا ہے، وہ غزل کی خارجی اور داخلی ہیئت میں مطابقت کا ضامن ہے۔ لہجے کی تازگی اور معنی کی نادرہ کاری دراصل انھیں بار بار برتے ہوئے لفظوں کو نئے سیاق و سباق میں نئے نئے انسلاکات کے ساتھ لانے میں ہے۔ اس کی متعدد مثالیں اوپر کے اشعار میں سامنے آچکی ہیں۔ یہاں لہجے کی انفرادیت کے بعض دوسرے پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے، مثلاً بانی کے فن کا ایک خاص پہلوان کی خوش ترکیبی ہے۔ ان کا شعری وجدان نئے معنی اور نئے مفاہیم کا ساتھ دینے کے لیے نئی ترکیبوں اور نئے مرکبات کو برابر تراشتا رہتا ہے، مثلاً :

صد حساب آرزو، محرابِ ہوا، مفہومِ فراداں، بابِ تصوّر، بوسۂ بے ساختہ، رمز آشنائے تجسس، شرحِ شکایت، لمحۂ کم مہرباں، لمحۂ خندہ حواس، لمحۂ لرزاں، لمحۂ بے وقت، لمحۂ خالی، لمحۂ رائگاں، نشاطِ نفع، موجِ امکانی، بے کرانۂ نفع و ضرر، طلسم کاریِ آغازِ داستاں، طلسم خانۂ رنگ، منظرِ بے چہرگی، قربِ سرد، حرفِ تہی اسم، عکسِ منتشر، ہلاکِ ہوا، خیمۂ گردِ سفر، سیاہ خانۂ امیدِ رائگاں، خسِ جسم و جاں۔

رنگ زار، عدم تاثیر لہجہ، خوش تعاون، سمت پسندی، وفا قائم، کپاسی برف، شب شکن، زود قائل، برابر قدم دوست، خوش تعبیری۔

بات صرف مرکبات ہی کی نہیں بانی الفاظ کی تکرار سے بھی کام لینا جانتے ہیں۔ وہ بعض معمولی معمولی لفظوں کی تکرار سے بھی فضا کی بے کرانی کو یا معنی کے بسط کو یا کیفیت کی گیرائی کے احساس کو بڑھا دیتے ہیں۔ خاص خاص الفاظ کی تکرار مثلاً پارہ پارہ ہونا، کھڑے کھڑے اکتا جانا یا ٹکڑے ٹکڑے ہونا زبان کے معمولات سے ہے، لیکن بانی بعض ایسے لفظوں کو بھی مکرر لاتے ہیں جو پہلے اس طرح استعمال نہیں ہوئے نتیجتاً وہ ایک نئے معنیاتی عمق اور کشادگی کو راہ دیتے ہیں جو پیرایۂ اظہار کی لطافت میں اضافے کا باعث بنتی ہے:

بانی شکن شکن سا تمھارا دروں بھی ہے
کچھ پارہ پارہ سا ہے تمھارا لباس بھی

یہ رات گزرے تو دیکھوں طرف طرف کیا ہے
ابھی تو سب کچھ میرے لیے آسمان میں ہے!

فصیلِ شب سے عجب جھانکتے ہوئے چہرے
کرن کرن کے پیاسے ہوا ہو؛ کے ہیں

وہ خاک اڑانے پہ آئے تو سارے دشت اس کے
چلے گداز قدم تو چمن چمن اس کا!

وہ روز شام سے شمعیں دھواں دھواں اس کی
وہ روز صبح اُجالا کرن کرن اس کا

اک بوند میرے خوں کی اڑی تھی طرف طرف
اب سارے خاکداں میں چمک بھی ہے باس بھی

طرب طرب ساری لذتوں میں
میں زہر کی دھار ہوں سزا دے

اب ہے بانی فضا فضا محروم
گونجتا ہے مکاں مکاں خالی

گراں گراں نہ سزا کوئی سیر کرنے کی
سفر سفر نہ کوئی حادثہ گزرنے کا

بانی کے پیرایۂ اظہار میں فارسی تراکیب تراشی کے ساتھ پرکارتی فعل سازی کی طرف بھی توجہ پائی جاتی ہے۔ مرکبات اپنی نوعیت کے اعتبار سے اسمیہ احساس سے مملو ہوتے ہیں اور افعال اگر اسمی پیکروں سے مرتب ہوئے ہیں یعنی اسم جمع فعل (اور یہ اسم ایک یا ایک سے زائد ہو سکتے ہیں) تو ایسے افعال فعلیہ احساس سے متشکل ہوتے ہیں۔ شعری وجدان اپنی تازہ کاری کے لیے جب جب عمل کے کسی سلسلے یا اس کے کسی پارے کا سہارا لیتا ہے تو فعلیہ اظہار میں ڈھل جاتا ہے۔ یہاں فعلیہ احساس کے تصور کی تفصیل کی گنجائش نہیں، لیکن اتنا طے ہے کہ بانی زمینی اور آسمانی رشتوں کی بے پایانی کے اعتبار سے اور مجرد و غیر مجرد پیکروں کے اعتبار سے اسمیہ احساس کے شاعر ہیں، اسی لیے ان کے یہاں نئے نما ترکیب سازی کی اہمیت زیادہ ہے، لیکن فعلیہ احساس نے بھی کہیں کہیں ایسے شعر کہلوائے ہیں جن میں ذہن ایک تازہ اور نئے اسلوب سے متعارف ہوتا ہے:

فضا کہ پھر آسمان بھر تھی
خوشی سفر کی اُڑان بھر تھی
افق کہ پھر ہو گیا منوّر!
لکیر سی اک کہ دھیان بھر تھی
وہ اک فسانہ زبان بھر تھا
یہ اک سماعت کہ کان بھر تھی
کھلا سمندر کہ چاند بھر تھا
ہوا کہ شب بادبان بھر تھی
نہ لوٹ پایا، وہ جانتا تھا
کہ واپسی درمیان بھر تھی

فضا کو آسمان بھر کہنا یا سفرِ کی خوشی کو اُڑان بھر کہنا یا سماعت کو کان بھر، سمندر کو چاند بھر اور ہوا کو بادبان بھر کہنا فعلیہ احساس کا کرشمہ ہے جس نے شعری عمل میں تازگیِ احساس اور

لہجے کے نئے پن کی راہ کھول دی ہے۔ ایسے اشعار اسلوب و احساس کی ندرت کا عجوبہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ ذیل کے اشعار کا معنیاتی فشار فعلیۂ احساس ہی کی بدولت ہے۔ شعر کا پورا معنیاتی ڈھانچہ اسی پر ٹکا ہوا ہے۔ خط کشیدہ الفاظ اس کے مظہر ہیں :

تُو کوئی غم ہے تو دل میں جگہ بنا اپنی،
تو اک صدا ہے تو احساس کی کماں سے نکل

قدم زمیں پہ نہ ٹکتے تھے راہ ہم بدلتے کیا
ہَوا بندھی تھی یہاں پیٹھ پر سنبھلتے کیا

کوئی بھولی ہوئی شے طاق ہر منظر پہ رکھی تھی
ستارے جیب پہ رکھے تھے شکن بستر پہ رکھی تھی

لرزجاتا تھا باہر جھانکنے سے اس کا تن سارا
سیاہی جانے کن راتوں کی اس کے در پہ رکھی تھی

کہاں کی سیر ہفت افلاک اوپر دیکھ لیتے تھے
حسیں اجلی کپاسی برف بال و پر پہ رکھی تھی

یہ اسلوبیاتی تازہ کاری معنیاتی تازہ کاری سے الگ وجود نہیں رکھتی۔ بانی کی غزل دونوں سطحوں پر جو اصلاً باہم دگر مربوط و مخلوط ہیں، اپنی انفرادیت کا حق تسلیم کرا لیتی ہے۔ اس کی فہمائش ان کی معنیاتی اور لسانی نظر ہے جو زندگی اور زبان کو اپنے طور پر برتنے اور اس کے گوناگوں اسالیب و مظاہر کو اپنے طور پر سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ بانی نہ شخصیت کی خود فریبی کا شکار

ہیں نہ طلسم خانۂ ذات کے اسیر، وہ زمینی اور آسمانی دونوں رشتوں سے بیک وقت وابستگی کے شاعر ہیں۔ اگر وہ صرف زمینی رشتوں کے شاعر ہوتے تو جسمانیت کی رنگینیوں کی داستانیں سناتے اور اگر صرف آسمانی رشتوں کے شاعر ہوتے تو ماورائی بلندیوں میں کھو جاتے۔ وہ شعورِ حقیقت کے موجودہ منظر نامے سے انحراف ضرور کرتے ہیں لیکن صرف اس لیے کہ آگہی کی نئی وسعتوں سے ہم کلام ہو سکیں۔ ان کے یہاں نفی کا تاثر اسی لیے پیدا ہوتا ہے کہ اس کے بغیر اثبات کی کوئی وقعت نہیں۔ اس شاعری کو زمینی رشتوں یا آسمانی رشتوں کے الگ الگ خانوں میں رکھ کر دیکھنا مناسب نہیں۔ بانی کے یہاں زمین زمین کے لیے یا آسمان آسمان کے لیے یا اقرار بذاتہ یا انکار بذاتہ اہم نہیں بلکہ اہم فن کا وہ باہمی رشتہ ہے جس کی وجہ سے ایک کو دوسرے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جا سکتا یا ایک کا وجود دوسرے کے بغیر بے مصرف و بے معنی ہے۔ بانی کی شاعری متقابل عالمی قوتوں کے ہمہ گیر ربط و تعلق کے احساس و ادراک کی شاعری ہے جو اپنے تخلیقی تجسس، تحرک اور تموّج کے پر پرواز سے بے کراں ہو جانا چاہتی ہے۔ اس شاعری میں ذات کو آفاق سے اور آفاق کو ذات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا بلکہ دونوں کو ایک دوسرے کے وسیلے سے پرکھنے اور پہچاننے کی راہیں کھلتی ہیں، اور یہی وہ نئی شعری جہت ہے جس کے ذریعے سے بانی نے نئی غزل کو نئی بشارت دی۔

(۱۹۸۳ء)

ساقی فاروقی

زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں رہے

ساقی فاروقی اُردو شاعری کی نہایت زندہ اور توانا آواز کا نام ہے۔ ان کا سوچنے اور بیان کرنے کا انداز اتنا اچھوتا اور نرالا ہے کہ اسے کوئی نام دینا آسان نہیں۔ ساقی فاروقی اس عہد کے ان بیدار ذہن شاعروں میں ہیں جن کے تخلیقی ارتقا کا افق ہنوز روشن ہے اور جنھوں نے کسی مقام کو منزل نہیں بنایا۔ ان کا پہلا مجموعہ 'پیاس کا صحرا' جو ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۶ء تک کے کلام پر مشتمل ہے، جب منظرِ عام پر آیا تو ساقی لندن جا چکے تھے۔ وہ برسوں سے لندن میں ہیں۔ زبان و ادب کے سوتوں سے کٹ کر شعر گوئی آسان نہیں، لیکن ساقی کے دوسرے مجموعے "رادار" سے جو دس گیارہ برسوں کی طویل مدت کے بعد شائع ہوا ہے معلوم ہوتا ہے کہ اگرچہ عمر کے ساتھ ساتھ بغاوت کی لے کچھ کمزور پڑ گئی ہے، لیکن تخلیق کی آگ روشن ہے اور آگہی کا نشہ کچھ بڑھ گیا ہے۔

زندگی اور اس کے گھنے پن سے ساقی کا رشتہ ہمیشہ مضبوط تھا۔ نئی شاعری سینکڑوں رنگوں کے پھول کھلنے کی فضا سے عبارت ہے اور چونکہ ہر رنگ میں انفرادی اظہار کی بہار کا اثبات لازم ہے، اس لیے اس دور میں اندازِ فکر، لہجے، طرزِ بیان اور اسالیب کے اتنے منطقے اور اتنی جہتیں ہیں کہ ایک رنگ دوسرے کو کاٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ تاہم اس جلوۂ صد رنگ میں دھنک کی سی کیفیت ہے، اور رنگوں کا اختلاف و امتزاج حُسن کاری کا لازمہ بن کر سامنے آتا ہے۔ ساقی کی شاعری کے بارے میں پہلی بات یہ ہے کہ یہ اپنے میں مگن نہیں یعنی یہ اس طرح انکشافِ ذات کی شاعری نہیں جس طرح اس عہد کی زیادہ تر شاعری ہے۔ چنانچہ یہ

براہِ راست مابعد الطبیعاتی مسائل سے آنکھیں نہیں ملاتی اور تجریدی فضاؤں میں پرواز نہیں کرتی، بلکہ طبیعات سے چپک کر چلتی ہے۔ یعنی زمین اور اس سے لگا ہوا جو کچھ ہے، جن وانس، پیڑ پودے، گھاس کے میدان، سبزہ نباتات، چرند پرند، مینڈک، سور، خرگوش وغیرہ کائنات کی نظر آنے والی ٹھوس چیزوں سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ ان چیزوں کو دل کی دھڑکنوں میں سمو کر اور ان سے گفتگو کر کے ساقی خوشی محسوس کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی شاعری زندگی کی شئیت، بھرے پُرے پن اور بوقلمونی اور ان خارجی عوامل کے ذریعے سے داخلی مسائل تک پہنچنے کی شاعری ہے۔ چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ اس شاعری کی نوعیت نہ ذاتی ہے نہ مابعد الطبیعاتی بلکہ اس کا آہنگ کائناتی ہے۔

اس بات کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ یہ شاعری اس معنی میں ابلاغ پسند ہے کہ علامت واستعارہ یا تمثیل و کنایہ ابلاغ کی نفی نہیں بلکہ شعری تجربے کی نوعیت کے اعتبار سے حسنِ اظہار کے مختلف وسائل و پیرائے ہیں، اور ابلاغ کے حسن میں اضافے اور ابہام کی تہ داری کے ضامن ہیں۔ ساقی کا رُخ چونکہ کائنات کی طرف ہے، اس لیے وہ کم کلامی یا خود کلامی کے شاعر نہیں، وہ ہم کلامی کے شاعر ہیں۔ انھوں نے اپنی نظم "کم ون ہی کسے ٹرن" میں اس بات پر فخر کیا ہے کہ شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کی آواز دلوں میں اتر سکتی ہے۔ اس نظم کو ساقی کی شاعری کا مزاج نامہ سمجھنا چاہیے۔

یہ احساس کہ اک ذی رُوح
مری آواز کے شعلے سے جل سکتا ہے
خاموشی کے ریشم سے کٹ سکتا ہے
اتنا جال پہ در ہے کہ آنکھیں
بند ہوئی جاتی ہیں خوشی سے
بھیگی جاتی ہیں

تاہم اس آواز کو جو چیز مہمیز کرتی ہے، وہ تباہی اور موت کا خوف ہے۔ یہ کسی منفی احساس کا اشاریہ نہیں بلکہ اس المیے کو سمجھنے کی کوشش ہے کہ موجودہ دور میں انسان کا شعور کلی کس منزل کی طرف رواں ہے۔ راشد نے ایک جگہ اس بات پر افسوس کیا ہے کہ غم والم کا روایتی تصور اردو شاعری کی جان کا روگ ہے۔

'پیاس کا صحرا' میں غم و الم کی رومانی پرچھائیاں کچھ تو نرگسیت کی وجہ سے اور کچھ سنِ بلوغ کے جذبات کے تحت ملتی ہیں، لیکن 'رادار' تک پہنچتے پہنچتے ان کی نوعیت بدل گئی ہے۔ مثلاً پہلی کوشش تو یہی ملتی ہے کہ اگر ممکن ہو تو کسی طرح درد کی فصیل توڑ دی جائے۔

جسم کے چاروں طرف
درد کی تاریک فصیل
ذات کے حبس میں کمہلا گئی آواز مری
غم کی یلغار سے دل بند ہوا

قلبِ پیوندی اربابِ الم تو ہوگی
شہر میں کوئی دھڑکتا ہوا دل ——
دل کوئی تازہ قلم تو ہوگی

(محاصرہ)

ورنہ بالعموم اس کیفیت نے اس افسردگی کو راہ دی ہے جو تخلیقی عمل کا کام کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ کہیں یہ "بےزاری و بے لطفی" کا پتہ دیتی ہے اور کہیں گاڑھے کسیلے دھوئیں کی شکل میں ابھرتی ہے اور کہیں زبان پر "کسیلا" ذائقہ چھوڑ جاتی ہے۔
مقدرِ انسانی کے استفہامیے کا یہ کسیلا پن جگہ جگہ حواس کو ڈستا ہوا نظر آتا ہے:

دلوں کے جزیروں میں
اشکوں کے نیلم چھپے ہیں
رگوں میں کوئی رودِ غم بہہ رہا ہے،
ہمیں موت کی تیز خوشبو نے پاگل کیا ہے
امیدوں کی سُرخ آبدوزدں میں سبھی
تباہی کے کالے سمندر میں بہتے چلے جا رہے ہیں

کرن تاکراں ایک گاڑھا کسیلا دھواں ہے
زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے

(موت کی خوشبو)

موت کی تیز خوشبو سے بچنے کے لیے ساقی فاروقی شہرِ آئندہ کے دروازے پر بار بار دستک دیتے ہیں۔ سنتری پتھر کی مورت بنا کھڑا ہے، ٹس سے مس نہیں ہوتا۔ کائنات کے مہیب بکنگھم پیلس کے سامنے ایک زبوں حال زائر کی حقیقت بھی کیا، اور زائر بھی ایسا جس نے باطنی اقدار کے سارے الاؤ بجھا دیے ہوں اور اپنے آپ ہی طمانیت کے دروازے خود پر بند کر دیے ہوں۔

ایک پاگل کی صورت کھڑا ہوں مگر
سنتری مسکراتا نہیں
اس کی بے رحم آنکھوں میں
چیتے کی عیار ——
—— بیار نظروں کی ٹھنڈی چمک
پاس ورڈ
(اسمِ اعظم سہی)
یاد آتا نہیں

(شہرِ آئندہ کے دروازے پر)

ایسی حالت میں /زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے/ کی معنویت واضح ہو جاتی ہے۔ آج کا انسان اسمِ اعظم بھول چکا ہے۔ شہرِ آئندہ کی خواب گاہوں میں جھانکنے کی گنجائش نہیں۔ آسمانوں میں پرواز کا مزہ جاتا رہا۔ ایسے میں مٹی کا بلاوا شدید سے شدید تر ہو جاتا ہے۔ ساقی فاروقی کے کائناتی آہنگ کا بنیادی رمز یہی ہے کہ وہ بار بار مٹی اور اس کے مظاہر کی طرف کھنچتے ہیں، مٹی کے جادو کی جہتوں میں سفر کرتے ہیں اور مٹی کے مظاہر کی کشش اور ہوا کے اسرار کی دریافت میں مگن نظر آتے ہیں۔ مٹی کے بلاوے کی پہلی بنیادی مہک بدن کی ہے۔ بدن سے وابستگی کا ثبوت پیاس کا صحرا میں بھی ملتا ہے اور راز دار میں بھی۔

شروع کی نظموں اور غزلوں میں دشت، صحرا، ریت، پیاس اور کالی گھٹا کے جو پیکر بار بار اُبھرتے ہیں — وہ استفہامیہ کی فضا میں بدن کی تشنگی، طلب اور تڑپ کو ظاہر کرتے ہیں / ریت کی صورت جاں پیاسی تھی، آنکھ ہماری نم نہ ہوئی / لہولہان، خون میں لت پت، خوں پاشی، بدن کی آگ، شعلہ، زخموں کے سُرخ گلاب، داغوں کے بدرِ منیر وغیرہ الفاظ —— جو ساقی کے یہاں بار بار چمک جاتے ہیں، بدن سے وابستگی کے اظہار لیے ہیں۔ بدن سے وابستگی سے مراد عہد کے آسیب سے بھاگ کر جنس میں پناہ لینا نہیں جنس زدگی یا لذت اندوزی تو بہرحال ناآسودگی کو راہ دیتی ہے اور پھر زمانے کی بے رحمی کی طرف دھکیل دیتی ہے۔ اس کے برعکس ساقی کے یہاں بدن سے وابستگی سے جسم کی وہ لطافت اور حساسیت مراد ہے جو زندگی کو رس اور جس دیتی ہے۔ ساقی کے یہاں بدن ہر طرح کے نفسی موانع سے ہٹ کر ایک لمس زار اور رنگ زار کے طور پر ملتا ہے یعنی انسانی حُسن حسّی اور جسمانی معنی میں بھی اور اس کا ئناتی معنی میں بھی جو اس کارزارِ حیات میں انسان کا بوجھ ہلکا کرتا ہے اور اس کے پورے وجود کو سرشار کر دیتا ہے:

پاؤں میں سونے کے گھنگرو باندھ کر
ناچتی ہے رات کی نیلم پری
جل کے آخر بجھ گئی پت جھڑ کی آگ
تو گلابی کونپلوں میں چھپ گئی
میرے سینے میں کھلے نخوت کے پھول
رُوح کی اور جسم کی دیوار سے
اب بہت آگے نکل آتی ہے رات
ہم نہ جانے کون سے موسم میں ہیں

(وصال)

یہ چھوٹی سی لیکن نہایت موثر نظم جو باصرہ اور لامسہ کے بخشے ہوئے زندہ پیکروں سے تھرتھرا رہی ہے، پہلے مجموعے سے لی گئی ہے اور بلاشبہ ساقی کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے۔ پہلے دَور کی اس نوع کی نظموں میں سُرخ گلاب اور بدرِ منیر، پری خانہ اور تتلی اور دوسرے دَور سے امانت، نامحرم، ہی سک، باکرہ، داشتہ، بانجھ اور سپرمار یا تر یزا خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ بات لائقِ غور ہے کہ بدن کے جاسے گئے

احساس اور محبت کا جو دائرہ پہلے دور میں تتلی سے شروع ہوتا ہے، دوسرے دور میں وہ امانت میں مکمل ہوتا ہے۔ تتلی معصوم محبت کی نظم ہے، نہایت پیاری اور ہلکی پھلکی:

وہ پاگل تھی
پاگل پن میں
اس کے پر کانٹوں سے الجھ کر ٹوٹ گئے
اب اپنے زخمی پروں پر
اک پیلے پتے کے نیچے
بیٹھی ہے اور سوچتی ہے
سوچتی ہے اور روتی ہے

یہ تو مری محبت ہے
یہ تو مری محبت ہے

پیاس کا صحرا کی یہ معصوم تتلی راز دار میں امانت میں ملتی ہے، لیکن شاعر انسانی رشتوں کو اب کہیں زیادہ بے رحمی سے دیکھ سکتا ہے۔ امانت محبت کی معصومیت کی نہیں زندگی کی تصویر ہے جو ہر انسان میں پنہاں ہے۔ یہ نظم جنس کا دوسرا رخ پیش کرتی ہے۔ یعنی مرد کی اشتہا، بے رحمی اور بہیمانہ خودغرضی کا:

اک قصبے کے
اک اسکول میں
اک لڑکے نے تھکی ہوئی اک تتلی پکڑی تھی
اور رہائی کی کوشش میں
اس تتلی کے پروں کا اودا نیلا رنگ
فضا میں بکھر گیا تھا

اس لڑکے نے
میز کے اوپر، پیپر ویٹ کے نیچے رکھ کر
اس کے پَر ماچس سے جلائے
اور اس کا دھڑ
پنسل کاٹنے والے چاقو سے
دو حصّوں میں بانٹ دیا تھا

وہ لڑکا تو چلا گیا
پر تیس برس سے
اس کا گندا چاقو میرے پاس ہے
اور چاقو پر
اس مٹیالے پیلے خون کے دھبّے سے اُلجھن ہے
اور زباں پر ایک کسیلا پن ہے
اتنی تھکن ہے
نیند سے پاگل ہوں

مَرد کی بہیمیت اور درندگی سے متعلق یہ ایک نہایت پُرتاثیر نظم ہے، اور اس کے تمثیلی پیرائے نے اس کو معنی خیز بنا دیا ہے۔ بات یہاں بھی تتلی ہی کی ہے، لیکن اصل چیز وہ عمل ہے جس کے باعث تتلی کو میز کے اوپر پیپر ویٹ کے نیچے رکھ کر اس کے پَر ماچس سے جلائے گئے لیکن بنیادی شخصیت تتلی کی نہیں، اس گندے چاقو کی ہے جس سے تتلی کا دھڑ دو حصّوں میں بانٹ دیا گیا اور جس پر مٹیالے پیلے خون کا دھبّہ ابھی تک ہے، یہ گندا چاقو مرد کی سرشت ہے، مرد کے خمیر میں مضمر، جو موقع ملنے پر تتلی کے دھڑ کو دو حصّوں میں بانٹ دیتی ہے۔ ساقی کی امیجری میں رنگوں کی خاص اہمیت ہے، رہائی کی کوشش میں تتلی کے پروں کا اودا نیلا رنگ فضا میں بکھر جاتا ہے۔ اس میں مرکزی تاثر اودے نیلے رنگ کا ہے جس سے نسائی کیفیت نظروں میں سما جاتی ہے۔ اس طرح مٹیالا پیلا خون کا دھبّہ مَرد کی بہیمانہ شخصیت کی

موثر پہچان ہے۔ نظم تیتلی میں زخمی تیتلی کے ایک پیلے پتّے کے نیچے بیٹھنے کا ذکر ہے۔ یہاں پیلے پتے تیتلی کی دل کی شکستگی کا پیکر ہیں۔

ساقی کے یہاں زبان کا تخلیقی استعمال ایک نئے درجۂ حرارت پر ملتا ہے۔ نئے لفظ یا نئی ترکیبیں تو سامنے کی بات ہے۔ اصل چیز زبان کی صرفی ونحوی توسیعات، نئے تلازمے اور انسلاکات، لفظیات کا نیا مزاج یا نظام اور نئے اسلوبیاتی پیرائے ومعنیاتی جہات ہیں جو ساقی کی پوری شاعری میں بکھرے ہوئے ہیں (اس مضمون میں ان امور کی طرف ممکنہ حد تک اشارے کیے جائیں گے، لیکن شاید ہر جگہ یہ ممکن نہ ہو۔ ان مقامات پر ایسے لفظوں یا کلموں کے نیچے خط کھینچ دیا گیا ہے۔ ساقی کے شعری مزاج اور اسلوبیاتی نظام کو سمجھنے کے لیے ان پر نظر رکھنے سے مدد ملے گی)

اب منّی کے بلاوے کا ایک اور رُخ دیکھیے۔ خواہش صرف گندہ چاتو ہی نہیں۔ کثافت کا ایک پہلو لطافت کی طرح بھی کھلتا ہے، اور اس گناہ کا ایک رُخ تقدس آشنا بھی ہو سکتا ہے۔ بستر ماریا تریزا اس لحاظ سے دلچسپ نظم ہے کہ اس میں جنسی خواہش کو بالیدہ اور ارتفاع آشنا احساس کے ساتھ پیش کیا ہے۔ نظم کے پیلے تختے میں / جسم کی ایذا دہی میں / روح کی خود لذتی میں / کیا ملے گا / اور اس کے فوراً بعد / سبز گدلے سوگ ساگر میں / نئی لہریں بنانے / اور پانی کاٹنے کی / جو مذمت کی گئی ہے وہ جنس کے عفیفت پسند نقطۂ نظر کی نفی کرتی ہے، اور اس نظم کو جدید بناتی ہے:

یادِ بستر میں
تمنّا کے پرانے آئینے کے سامنے
جسم کی ایذا رسی میں
رُوح کی خود لذتی میں
کیا ملے گا؟
روز جیلی فش کی صورت
نارسی کے بادباں کھولے ہوئے

سبز گدلے سوگ ساگر میں

نئی لہریں بنانے
اور پانی کاٹنے میں
کیا ملے گا؟

بات صرف جنسی جذبے کے تقدس کی نہیں بلکہ ہزاروں لاکھوں برسوں کے اس احساس کی ہے جو تخلیق کا رمز ہے اور جس کا سلسلہ نورِ ازل کے دُھندلکے سے مل جاتا ہے۔ جنسی جذبے کی تقدیس و تطہیر متصوفانہ موضوع ہے اور عہدِ وسطیٰ کی شاعری کی خصوصیت خاصہ ہے۔ لیکن جو چیز زیرِ نظر نظم کو متصوفانہ ہونے سے بچا لیتی ہے وہ جنسی جذبے کا ترفع نہیں بلکہ فرد کا یہ وجودی احساس کہ وہ خود تخلیق کے بااختیار لمحوں کا لامختتم سلسلہ ہے، اس وجہ سے وہ تو وُرد ِ تقدس یا نورِ ازل ہے اور چونکہ وجود کا امین ہے اور تخلیق کار بھی، اس لیے "خدا" ہے، چنانچہ راز بستہ چھاتیوں کے چاندی کٹوروں سے چھلکنے کی خواہش صدیوں کو آواز دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے:

اپنی تنہائی میں اک دن میری تنہائی ملا دو
میں ہی رُوحِ تقدس ہوں
نورِ ازل ہوں
دیر سے تم میں چھپا ہوں
جن دھنک لمحوں کو اپنے دھیان میں

زنجیر کرکے مطمئن ہو
میں انہی کا سلسلہ ہوں
اور تمھاری راز بستہ چھاتیوں ——
—— چاندی کٹوروں سے چھلکنا چاہتا ہوں

ادھر ساقی فاروقی نے جو طویل نثری نظمیں لکھی ہیں، ان میں شیر امداد علی کا مینڈک اپنی معنوی تہہ داری

اور امیجری کے اعتبار سے انوکھا تجربہ ہے۔ شیر امداد علی، مزے کا نام ہے نیظم کا مرکزی خیال غالباً یہ ہے کہ غصب انسان کی فطرت ہے، علم ہو یا کوئی اور چیز جس کو ایک بار ہم حاصل کریں، اپنا لیں یا اپنی شخصیت کا جُز بنالیں، اس سے دوسروں کو محروم رکھنا چاہتے ہیں۔ لیکن اس نظم کی ایک اور معنوی جہت بھی ہے اس کی ساری امیجری تالاب اور پانی کی ہے۔ پانی کا بلاوا مٹی کے بلاوے سے الگ نہیں۔ ساقی کے یہاں پانی کا بلاوا جنسی خواہش کے استعارے کے طور پر کئی جگہ ابھرتا ہے۔ اس نظم میں / مٹیالے تالاب میں / اس ادھ کھلے کنول پر / وہ بہار تھی / جو دیکھنے والی آنکھوں میں دھنک کھلاتی ہے / ادھ کھلے کنول اور آنکھوں میں دھنک کھلنا دونوں جنس کی کشش کے استعارے ہیں۔ اس کے فوراً بعد / پھر پانی کا بلاوا الگ تھا / اس ساحرانہ کشش سے ہار کر / اپنا تہمد اتار کر / وہ مردہ پانی میں کود پڑے / یہاں پانی کا بلاوا، ساحرانہ کشش، تہمد اتارنا اور مردہ پانی میں بے اختیار کود پڑنا غور طلب ہے۔ معاملہ یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا۔ اس کے بعد شیر امداد علی کے جل کُنبھی سے اُلجھنے اور گل گھتنوں سے شارک لہروں کے شور سے ڈر کے ہر طرف بھاگنے کا معنی خیز ذکر ہے:

جل کُنبھی سے الجھے
تو ہفتے عشرے کے حمل کے مانند
نرم اور خام سروں والے
گل گھتنے
(صدا کار مینڈکوں کے
دم دار بچے)
شارک لہروں کے شور
سے ڈر کے
فر فر ہر طرف بھاگ کھڑے ہوئے
اور شیر امداد علی گلے گلے پانی میں تھے
اور کنول دور تھا ——

پانی، تالاب، کنول، دھنک، ساحرانہ کشش، تہمد: جل کُنبھی، حمل اور گل گھتنوں کی تمثیلی فضا

میں میرے لیے اس نظم کو ایک زمینی جنسی نظم کے طور پر پڑھنا اظہاری اعتبار سے زیادہ بامعنی ہے۔ اس کے بعد۔ دُمدار آب خوار کا ذکر ہے، اس / غبارے کی سرعت سے / جس میں ہوا بھری ہو / او۔ ہاتھ سے چھوٹ جائے / بھی جنسی عمل کی تمثیل ہے۔ موسم بدلتے ہیں، یگ بیتتے ہیں، انسان خواہ شہر بدلے یا ملک۔ خواہش اس کے خمیر میں ہے، اور / لہو میں وہی صدا ہلکورے لیتی ہے / باہر آنے دو / اس زندان سے باہر نکلنے دو / اور

شیر امداد علی
پانی کی امانت
غصب کیے
اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں
باہر پانی کھڑا ہے

غرض یہ خواہش صرف انسان کے وجود اور سائیکی میں ہے بلکہ اس سے باہر بھی دائرہ در دائرہ گھیرا ڈالے رہتی ہے۔ نظم کی آخری سطروں میں / پ / کا تواتر بھی اسے پانی کے بلاوے کی معنیاتی مرکزیت سے منسلک کر دیتا ہے۔

اور پانی میں پیپل کے پتوں کی طرح
سانپ
خشمگیں آنکھوں والے
پیلے پیلے مینڈک اپنا گھیرا ڈالے
پڑے ہوئے ہیں

اس نظم کی دوسری معنیاتی جہات بھی ہو سکتی ہیں۔ اس سے بآسانی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہاں جنس اور بدن کی کیفیات دوسری زمینی کیفیات کے ساتھ کس طرح گھل مل کر وارد ہوئی ہیں۔ معنوی گتھاؤ کی یہ پیچیدہ کیفیت ساقی کی پوری شاعری میں جاری و ساری ہے۔ ساقی اگر صرف مٹی کے بلاوے کے شاعر

ہوتے تو بھی ان کے جینئون ہونے میں کلام نہیں تھا۔ لیکن مٹی کا بلاوا ان کی شعری جمالیات و معنیات کی صرف ایک جہت ہے۔ دوسری جہت زندگی کے وہ سینکڑوں ہزاروں روپ اور ان گنت مسائل و مطالبات ہیں جنھیں ساقی کا ذہن زمینی تقاضوں کے ساتھ ساتھ بنتا ہوا چلا جاتا ہے۔

ساقی کی پیدائش گورکھپور میں ہوئی اور ان کا لڑکپن وہیں گزرا۔ پانی، بارش، تالاب، کنول، مچھلیاں، سانپ، چھتریاں، مینڈک، گل گھتنے، چھتنار پیڑ، جنگلوں کی شبیہیں یوں تو برّ صغیر میں کہیں بھی ہوسکتی ہیں لیکن پورب کی مٹی اور وہاں کے مناظر سے بھی ان کا کچھ تعلق ہوسکتا ہے اور غالباً یہ وہاں کی فضا کو یاد دلاتے ہیں۔ یہ اور ایسے پیکر ساقی کے زمینی گھنے پن سے رابطے میں معنویت پیدا کرتے ہیں۔ ساقی خارج سے داخل کی طرف سفر کرتے ہیں، ان کی خارج کی آنکھ پوری طرح کھلی رہتی ہے۔ لگتا ہے ساقی زمینی گھنے پن کو نہیں دیکھتے، زمینی گھنا پن ان کو دیکھتا ہے اور ان کے پورے وجود میں سرایت کرجاتا ہے اور یہی زمینی گھنا پن ان کے یہاں عجیب و غریب کائناتی رنگا رنگی اور تنوع پیدا کرتا ہے۔ ساقی کے کائناتی آہنگ کی مزید تفصیل میں جانے سے پہلے پیاس کا صحرا کی دو خاص نظموں کا ذکر ضروری ہے، یعنی منتقم اور مُردہ خانہ۔ منتقم مشینی عہد پر موثر طنز ہے۔ یہ مغرب کے کسینو کا نقشہ پیش کرتی ہے جو پوری دُنیا کی مثال ہے۔ انسان اس جُوا گھر میں رفتہ رفتہ مشین سے اپنا سب کچھ ہارتا جارہا ہے۔ اور اگر کبھی جیتنے کے واہمے میں مبتلا ہو بھی جائے تو مشین بھی علی الاعلان کہتی ہے:

میں چلا تو اُس سہاگن نے پکارا ڈارلنگ
ایک دن کی جیت کیا اور ہار کیا
جیتنے پر مان کیا اور مان پر اصرار کیا
میں ابھی ہاری نہیں۔ ہاری نہیں
اس صدی کا آدمی میری گرفتاری میں ہے

مُردہ خانہ ساقی کی شاہکار نظم ہے۔ یہ اس عہد کی آسیب زدگی کا اشاریہ ہے۔ اس میں ساری امیجری مُردہ خانہ کی ہے، انتہائی ہیبت ناک اور رُوح فرسا، چاروں طرف لاشوں کے انبار رکھے ہیں۔

یکلخت ہوا کا ایک تخ بستہ جھونکا آتا ہے، دروازے سرپٹکنے لگتے ہیں، اور طبیب کے ٹوٹنے اور اندھیرے کے بڑھنے سے سارا منظر نہایت ڈراؤنا اور بھیانک ہوجاتا ہے۔

وہ ہونٹ نیم تراشیدہ، دانت نکلے ہوئے
وہ نصف دھڑ چلے آتے ہیں رقص کرتے ہوئے
وہ جسم سہمے ہوئے بند مرتبانوں میں
جو بات کی تو انھیں تیز و ترش زہر ملا
جو چپ ہوئے تو انھیں سولیوں پہ ٹانگ دیا

ان میں سے کئی لاشیں آدازروِ اظہار کی موت رسیدہ ہیں۔ آخری دو مصرعوں سے مُردہ خانہ کی تمثیلی نوعیت واضح ہوجاتی ہے، یہ اس جیتی جاگتی دُنیا کا منظر نامہ ہے جس میں جراَتِ اظہار سب سے بڑا جرم ہے اور جس کی سزا میں زہر سے سولیوں تک کی داستانیں ارتقائے انسانی کی روایت کا حصّہ بن چکی ہیں:

چھپی ہیں سینکڑوں بدر جبیں ان نضاؤں میں
وہ گھورتی ہوئی آنکھیں کہاں خلاؤں میں
زمیں کے مالکِ دیرینہ کی تلاش میں ہیں
جراحتوں کے نشاں ہر غمیدہ لاش میں ہیں
اور اک صدا چلی آتی ہے ہر جراحت سے

یہ سارے زخم مقدر ہوئے ہیں موت کے بعد
سکونِ لفظ و بیاں، سکوتِ موت کے بعد

نظم زمین کے مالکِ دیرینہ کے انصاف کی دُہائی دیتی ہے جہاں ہر زندگی زخم خوردہ ہے، جہاں انسان بار بار مرتا ہے، اور جہاں موت کے بعد بھی جراحتوں کا سلسلہ جاری رہتا ہے/ یہ سارے زخم مقدر ہوئے

ہیں موت کے بعد/سکونِ لفظ و بیاں و سکوتِ صوت کے بعد/ کے مصرعے اس بند کو معنیاتی طور پر پچھلے بند کی ارتقائی صورت کے طور پر پیش کرتے ہیں، اور مرکزی خیال نکھر کر سامنے آ جاتا ہے۔ الفاظ کے دروبست اور تراکیب سازی میں راشد کا اثر نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ مُردہ خانہ اگرچہ معرا نظم ہے لیکن بندوں میں قوافی کے التزام کے باعث ایک منفرد ہیئتی تنظیم کی حامل ہے۔ نظم میں کل چار بند ہیں۔ پہلا بند پانچ مصرعوں اور باقی تینوں بند ایک ایک شعر اور پانچ پانچ مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ پانچ مصرعوں کے تمام بندوں میں یہ التزام ہے کہ شروع کے دو دو اور آخری دو دو مصرعے ہم قافیہ ہیں اور بیچ کا مصرعہ تینوں بندوں میں بے قافیہ ہے اس سے نظم میں ایک ہیئتی وحدت اور داخلی ارتباط پیدا ہو گیا ہے۔ آخری بند اس فضا پر ختم ہو جاتا ہے:

بڑی بساند ہے ٹھٹھری ہوئی ہواؤں میں
میں گھر گیا ہوں لہو چاٹتی بلاؤں میں

ایسے میں ایک بریدہ زبان لڑکھڑاتی ہوئی ڈری ڈری آواز میں سرگوشی کرتی ہے:

تم اپنی لاش لیے بھاگ جاؤ جلدی سے
نہ سن سکو گے کہ ہیں موت کے فسانے بہت
متاعِ جسم سلامت کہ مردہ خانے بہت

اس نظم میں صدیوں کے احتجاج کی گونج ہے۔ انسان کے تئیں انسان کے ظلم و ستم کے خلاف احتجاج کی، کیونکہ کائنات میں جبر و استبداد کا سلسلہ عہدِ عتیق سے جاری ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس میں ہمارے عہد کی آسیب اور خوف و دہشت کی کیفیت بھی ہے جہاں ہر لحہ لہو چاٹتی بلاؤں میں گھرا ہوا ہے ہر انسان اپنی لاش لیے پھر رہا ہے، اور موت کے فسانے ہر طرف ہیں۔ تاہم نظم میں تنبیہہ کا تتمہ زندگی کا اشاریہ بھی ہے، اس لیے کہ مردہ خانہ کی ٹھٹھری ہوئی ہواؤں سے متاعِ جسم بچا کے لے جانا جہاں تک ممکن ہو سکے ضروری ہے۔

ایسی نظموں کا ذائقہ بڑی نظموں سے مختلف ہے۔ ان میں زندگی کی ترغیبوں اور نعمتوں اور جبر و آزادی کے مسائل کو من حیث کُل پیش کیا گیا ہے اور ان نظموں کے ساتھ ساتھ ہم موضوعات کی وہ ان کو نوکھے طور پر برتنے کی ایک نئی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں۔ ساقی کی شاعری موضوعات کی رنگا رنگی سے لبریز ہے۔ اس میں انسان کی دنایت و خباثت اور نفسی طوفان اور تہلکوں سے لے کر لطیف ترین کیفیتوں تک کی ترجمانی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر ہاکرہ میں جہاں مرد کے احساسِ فتح مندی کی بیمار بنیاد وں سے پردہ اٹھایا گیا ہے، وہاں صبح کا شور اس لحاظ سے نہایت فرحت بخش ہے کہ اس میں صبح کی کیفیت کو چھوٹے پیکروں کی مدد سے اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ تو اس میں صحت و مسرت کی گھنٹیاں بج اٹھتی ہیں :

سفاک الارم کلاک
کی خواب دوز آواز
اوس کی صورت پتی پتی
نیند کے پھول پر گر رہی تھی ——
سونے والے نے
آہستہ آہستہ
اپنی پلکوں کے قیمتی پردے سرکا دیے
اور سورج مکھی کی طرح
اس جگ مگ دریچے کی طرف نگاہ پھیری
جس پر دھوپ کے ٹوٹے ہوئے سفید پر
تیز ہوا میں پھڑپھڑا رہے تھے ،

اس چھوٹی سی نظم میں ایک روزمرہ کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ الارم سے نیند کا کھلنا اور دریچے پر دھوپ کا چمکنا معمولی سی بات ہے لیکن ایک معمولی بات کو شاعر UNIQUE طور پر محسوس کرتا ہے جس طرح ہر آواز سو فی صدی دہرائی نہیں جا سکتی یعنی UNIQUE ہوتی ہے، اسی طرح ہر تجربہ بھی UNIQUE ہوتا ہے۔ اچھی شاعری کی ایک پہچان یہ ہے کہ وہ زندگی کی UNIQUENESS کو گرفت میں لینے پر قادر

ہوتی ہے اور اسے موثر بیان کی شکل دے کر لازوال کر دیتی ہے۔ الارم کی آواز کو خواب دوز کہنا اور اس کا نیند کے پھول پر اوس کی صورت پتی پتی گرنا منفرد اظہار ہے۔ اسی طرح سونے والے کا اپنی پلکوں کے تیتیچی پردوں کو سرکانا اور دریچے پر دھوپ کے ٹوٹے ہوئے سفید پروں کا ہوا میں پھڑپھڑانا ایک سامنے کی کیفیت کو نظم کا درجہ دے دیتا ہے۔

شاعر کے سوچنے اور محسوس کرنے کا عمل اگر UNIQUE ہوگا تو اس کا اثر لامحالہ اظہار کی UNIQUENESS پر پڑے گا۔ ساقی کی لفظیات اس کی پیکر تراشی، اس کا پیرایۂ بیان اور اسلوب و اظہار تازہ اور انوکھا اسی لیے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز عام ڈگر سے ہٹا ہوا ہے۔ ایک اور نظم بام کے پیڑ سے گفتگو کے چند مصرعے دیکھیے۔ نظم کی انوکھی کیفیت تو نام ہی سے ظاہر ہے، مرکزی تحرک بے چہرہ انسان کی لا حاصلی، اور بے کیفی اور فطرت کے رشتے کی بازیافت ہے:

مجھے سبز حیرت سے کیوں دیکھتے ہو
ذرا اپنے پنکھے ہلا دو
مجھے اپنے دامن کی ٹھنڈی ہوا دو
بہت تھک گیا ہوں

یہ بات اگر یوں کہی جاتی کہ مجھے حیرت سے کیوں دیکھتے ہو تو ایک عام سی بات تھی۔ صرف ایک لفظ یعنی سبز کے اضافے نے / مجھے سبز حیرت سے کیوں دیکھتے ہو / اسے شاعری کی سطح عطا کر دی۔ شاعری میں عام زبان استعمال ہوتی ہے، لیکن اس کا استعمال عام نہیں ہوتا۔ ان دونوں باتوں میں فرق ہے۔ شاعری اپنی غذا عام بول چال کی زبان سے نہ لے تو اس کا حشر وہ ہوتا ہے جو شاہ نصیر یا ناسخ کی شاعری کا ہوا یعنی زبان صناعی اور بازی گری کا شکار ہو کر بے رس ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس عام زبان شاعری میں آکر ایک ایسے درجۂ حرارت پر پہنچ جاتی ہے، جہاں وہ دہکنے لگتی ہے اور اس سے نئی نئی معنیاتی شعاعیں پھوٹ نکلتی ہیں۔ ساقی کے یہاں زبان کی تخلیقیت کا یہ میلان جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا ہے، عام ہے۔ اس کی مثالیں قدم قدم پر ملتی ہیں۔ چند مثالیں بغیر کسی خاص کوشش کے ادھر ادھر سے پیش کی جاتی ہیں۔ ان میں خط کشیدہ حصے لفظوں کے تخلیقی استعمال، پیکریت، استعارہ سازی اور طرفگیٔ بیان کے لیے غور طلب ہیں۔

جو سہاگن بیل برسوں جان رس پیتی رہی
وہ بدن کے موسموں کی آگ سے کمھلا گئی

(پیراسائٹ)

بیوگی کی چیخ چادر پر اپنے صبر سے کر استری
استری کر کے فراموشی کی الماری میں پھینک

... یہ بدن شاداب ہے بیکار رو رو دیا نہ کر

(داشتہ)

یہ فضا کے گرم بوسوں کے نشان
جل گیا مٹی کا رس
رائگاں سب رائگاں

(پوشر)

روشنی روتا ہوا بلب ابھی زندہ ہے ...
رات کے زینۂ پیچاں سے اترنے لگی تنہائی مری

(محاصرہ)

نیند میں بسا ہوا / اس کا مطمئن بدن
بے تہی کے وار سے / میں لہو لہان تھا / ناف تک کھلا رہا

(نامحرم)

جیتا جیتا لہو
ٹیلی ویژن کی شریانوں سے پھوٹ پھوٹ کر
بہہ نکلا ہے

(ایک کتا نظم)

بدن میں رات پھیلتی جاتی ہے

(خالی بورے میں زخمی بلا)

میں اپنے درد کی ننگی دھوپ سے
گھنی تسلی مانگ مانگ کر ہار گیا
مجھے خوابوں کی بیساکھی دو

(بیساکھی)

خبروں کی خوش باشی نے
ایک لمبا سا اپریل اُگا دیا تھا

(اچنبھا)

وفا
یاد کی شاخِ مرجاں سے
ٹپکتی ہوئی ہے

(موت کی خوشبو)

ساقی کی طرفگیِ بیان کا ایک خاص امتیازی نشان باصرہ کا شدید طور سے بروئے کار آنا ہے۔ وہ باصرہ سے کچھ ایسے انوکھے طریقے سے کام لیتے ہیں کہ احساس و طرفگی، اور لطف و انبساط کی بالکل انجانی اور نئی سطحیں سامنے آجاتی ہیں۔ ان کے پیکروں اور اظہاری سانچوں میں رنگوں کی خاص اہمیت ہے۔ ساقی کے یہاں ہر رنگ بعض معنیاتی جہتوں کو لے کر آتا ہے۔ مثال کے طور پر اوپر کے اقتباسات میں بدن کے موسموں کی آگ، بیوگی کی چمپئی چادر، رات کا زینۂ پیچاں، بے بسی کے وار سے لہولہان، جیتا جیتا لہو، نیلی وریدوں کی شریانوں سے پھوٹ پھوٹ کر بہنا، بدن میں رات کا پھیلنا، درد کی ننگی دھوپ، گھنی تسلی، خبروں کی خوش باشی، یاد کی شاخِ مرجاں وغیرہ میں متعدد الوہی حسی اور حسیاتی کیفیتیں رنگوں کے استعمال سے پیدا ہوئی ہیں۔ ساقی کے یہاں رنگوں کو چھو کر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کی اپنی جسمانیت اور شخصیت ہے۔ اپنی زبان اور اپنا روزمرہ ہے۔ نیز دکھ درد، خوشی اور استعجاب، بے بسی و پژمردگی اور کئی دوسری جانی و انجانی کیفیات کے کئی پہلو ایسے ہیں، جنھیں ساقی صرف رنگوں کی زبان میں بیان کرتے ہیں اور کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ اس میں ایک مکانی بُعد پیدا ہو جاتا ہے، نتیجتہً یہ رنگ فضا میں گھُل مل کر جھلملاتے رہتے ہیں، اور احساس کے خلیوں ریشوں میں جذب ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان اظہاریوں پر نظر ڈالیے :

شبیہوں کا گھنا جنگل، منیالے پیلے خون کا دھبہ، اودا نیلا رنگ،

کاسنی روشنی، درد کی تاریک فصیل، پیلے پیلے مینڈک، مٹیالا تالاب

بھوری جھاڑیاں، پیلی گھاس، گلابی کونپلیں، سبز تتلیاں،

سُرخ آب دوزیں، تباہی کا کالا سمندر، پلکوں کے چمپئی پردے

رات کی نیلم پری کا سونے کے گھنگھرو باندھ کر ناچنا

بت جھڑ کی آگ کا بجھ جانا، آواز کا اوس کی صورت بہتی بہتی نیند کے پھول پر گرنا،

دھوپ کے ٹوٹے ہوئے سفید پروں کا پھڑپھڑانا، سبز حیرت سے دیکھنا

سانس لیتے گھاس کے میدانوں میں سبز مٹی سے شعاعیں اُگنا،

ادھ کھلے کنول کا دیکھنے والوں کی آنکھوں میں دھنک کھلانا،

سبز گدلے سوگ ساگر میں لہریں بنانا اور پانی کاٹنا، چاندی کٹوروں سے چھلکنا

تجلی کی سنہری تتیوں کا گرنا، کیا یہ ایسے اظہاریے نہیں ہیں جن کی رنگ آشنائی ذہن پر ——— ایک خاص اثر چھوڑ جاتی ہے۔ یہ صرف باصرہ کی بیداری کا عمل نہیں۔ بلکہ پورے احساس و وجود کا باصرہ میں کھنچ آنا ہے۔ اس سے اظہار و بیان میں جو رنگ سامانی پیدا ہوتی ہے۔ وہ ساقی کے شعری مزاج کے لیے کلیدی حوالے کا حکم رکھتی ہے۔

اس وضاحت کے بعد اب ان خاص نظموں کو لیا جا سکتا ہے جو ساقی کے شعری سفر میں ایک واضح ارتقا کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ تمام نظمیں پچھلے چار پانچ برسوں میں کہی گئی ہیں۔ ساقی ایک طویل مدت کے بعد ۱۹۷۵ء میں ہندوستان پاکستان آئے تھے، اس زمانے میں وہ شیر امداد علی کا مینڈک لکھ چکے تھے جسے مختلف الخیال لوگوں نے پسند کیا، اس سے بھی ترغیب ذہنی ملی ہوگی۔ چنانچہ ان چھ برسوں میں انھوں نے کئی خاص نظمیں لکھی ہیں۔ ایک کتا نظم۔ ایک سور سے، بسترِ مار یا ترزیا، خرگوش کی سرگزشت، مجھے جزیرہ ملے، خالی ڈ. ے میں زخمی بلا اور شاہ صاحب اینڈ سنز، ایک کتا نظم میں ہے جس لوگوں کی بردباری اور طمانیت پر طنز کیا

ہے۔ مجھے جزیرہ ملے ماہ زدگی کی تمثیلی داستان ہے جو ساحلوں کے بوسے یعنی خواہشوں کی تکمیل کے لیے ہوا کے چلنے کی منتظر ہے۔ بیساکھی کا بنیادی جذبہ قیدِ خوف سے رہائی پانے کی تمنا ہے جو خوابوں کی بیساکھی چاہتا ہے۔ یہ سب مختصر نظمیں ہیں۔ ان کے مقابلے میں شیرامداد علی کا مینڈک، ایک سور نے، مسٹر مار یا تریزا، خرگوش کی سرگزشت اور شاد صاحب اینڈ سنز نسبتاً طویل نظمیں ہیں۔ اور تاثیر کے اعتبار سے زیادہ بھرپور ہیں۔ ان میں سے شیرامداد علی کا مینڈک اور مسٹر ماریا تریزا کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ البتہ باقی تین پر ذیل میں نظر ڈالی جائے گی۔

ایک سور سے اس لحاظ سے عجیب و غریب نظم ہے کہ اس کے عنوان سے ہی ایک تحیر زا کیفیت سامنے آتی ہے اور تنفر کا جذبہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر بعض حضرات نے اس کی اشاعت کو مناسب نہیں سمجھا، حالانکہ یہ نظم سیدھی سادی PREJUDICE & COMMUNICATION یعنی تعصب اور تکلم پر ہے سور کا استعارہ غالباً اس لیے کہ ایک تو اس سے شدید نفرت کا اظہار ہوتا ہے، دوسرے سور تکلم کی نفی بھی ہے، یعنی یہ گرد و پیش سے بے نیاز زمین سے تھوتھنی چپکائے چلتا رہتا ہے۔

وہ طلسمی دوپہر تھی
سانس لیتے گھاس کے میدان میں
سبز مٹی سے شعاعیں اُگ رہی تھیں
اور تم کرنوں میں
اپنے تھوتھنے گاڑے ہوئے
دندناتے پھر رہے تھے

ساقی کی اس خصوصیت کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ وہ اسما میں توسیع کے عمل سے پیکر خلق کرتے ہیں۔ دوپہر کے ساتھ طلسمی کے اضافے سے تمثیلی کیفیت پیدا ہو گئی۔ گھاس کا میدان عام زبان ہے۔ /سانس لیتے گھاس کے میدان میں/ کہنے سے گھاس کا میدان زندہ ہو کر سامنے آ گیا۔ اس کے بعد گھاس کی رعایت سے مٹی نہیں بلکہ /سبز مٹی سے شعاعیں اُگ رہی تھیں/ کہنے سے دوپہر، گھاس کے میدان اور دھوپ کے لیے تازہ کار پیکر تراشنے کا عمل پورا ہو گیا۔ یہ مصرعے نظم کے آخر میں بھی دہرائے گئے ہیں، گویا ان کا کچھ نہ کچھ ربط مسرت اور بہجت کی اس فضا سے بھی ہے جو نظم کے خاتمے پر سامنے آتی ہے۔ اس کے بعد کسی کے

کرنوں میں تھوتھنے گاڑے ہوئے دندناتے پھرنے کی تصویر ہے۔ گویا کوئی بے نیازانہ اپنے جبلی تقاضے پورے کرنے میں مصروف ہے۔ دوسرے بند میں متکلم کا ذکر ہے جو "سؤر" کی کھال کے جوتے پہنے (جو شدید نفرت کے اظہار کی ایک شکل ہے) کینے اور برتری کا شکار اکیلا بیٹھا کڑھ رہا ہے کہ کسی طرح متکلم کا آغاز کرنا چاہتا ہے۔ تیسرے بند میں متکلم کے آغاز سے تعصب کے مارے ہوئے شخص کے اندر تتلیاں سی اڑنے لگتی ہیں اور نظم کے آخری حصے میں اس البیلی مسرت اور نئی لذت کا ذکر ہے جو تعصب، انا یا برتری کی زمین سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا تضاد نظم میں بے نیازی اور معصومیت سے ہے۔ چنانچہ متکلم کے رابطے سے زندہ وہی ہو اٹھتا ہے جو اس سے پہلے اپنی انا کے ہاتھوں مرا جا رہا تھا۔ اس فتح مندی اور دوستی کے احساس سے اب دوپہر طلسمی دوپہر لگتی ہے اور گھاس کا میدان سانس لیتا نظر آتا ہے اور دھوپ کے سونے سے شعاعیں اگنے کے باعث سارا منظر گویا حسن، شادمانی اور بہجت سے سرشار نظر آتا ہے:

وہ جو نفرت کی کمائی
دل کی تہ میں گڑ گئی تھی
ٹوٹتی جاتی تھی
میرے اندر کی کلیں کھلنے لگی تھیں
میں پگھلتا جا رہا تھا

وہ ہماری دوستی
وہ ہماری فتح مندی کا جنم دن تھا
وہ طلسمی دوپہر
. . . سانس لیتے گھاس کے میدان میں
سبز مٹی سے شعاعیں اُگ رہی تھیں

دوسری نظم خرگوش کی سرگزشت کے دو حصے ہیں۔ رقص اور موت، رقص میں بھوری جھاڑیاں اور بیلی گھاس کے جنگل کا گودام کھلا ہے۔ اس میں فطرت کی آزادی کی ایسی فضا ہے جہاں پوری کائنات

سامنے پھیلی ہوئی ہے۔ اس نظم کا بنیادی خیال وہاں کھلتا ہے جہاں خرگوش سے / اپنے بے کل نتھنوں میں / اس خوشبو کا پھلا ڈال کے رقص کرو / کے بعد کہا جاتا ہے۔

ہر خطرے کو جھکیہ دو
جو ر چٹانوں کے نیچے
سو دروازے ہیں
کیسر پھولوں کے بستر میں
دھوم مچانے کو سارا میدان پڑا ہے

کیسر پھولوں سے پہلے سُرخ کونپلوں، سبز پتیوں، سانپ چھتریوں اور پیلی گھاس اور بھوری جھاڑیوں کا ذکر آچکا ہے جس سے نظم کے کائناتی آہنگ کی تصدیق ہوتی ہے۔ پہلا حصّہ گویا دعوت ہے۔ کائنات سے جی بھر کے لطف اندوز ہونے کی اور لطف و مسرت کی خاطر خطروں کو مول لینے کی۔ دوسرے حصّے کا عنوان ہے موت، جس میں بیاباں کے اندھیرے میں رقص کرنے والا خرگوش خون میں لت پت پڑا ہے۔ ساقی یہاں انسانی فطرت کے ایک راز کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ تجسّس میں ایسی کشش ہے کہ انسان جان پر بھی کھیل جاتا ہے۔ انسانی ارتقا کی ساری کہانی ان دیکھی دنیاؤں کو اسیر کرنے کی کوشش سے عبارت ہے:

نامعلوم کو تسخیر کرنے کی تمنا کس لیے ہے
اس پرانی آرزومندی میں کیا ہے
اس خیابان کے عقب میں
وہ جو پُراسرار دنیائیں بسی ہیں
وہ ہمیں کیوں کھینچتی ہیں؟

نامعلوم کو تسخیر کرنے کی تمنا میں انسان کو کبھی کبھی اپنی جان سے بھی ہاتھ دھونے پڑتے ہیں، لیکن وہ باز نہیں آتا اور وہ اس کی کشش سے برابر کھنچتا ہے۔ اس کے لیے وہ آرام و آسائش کو بھی تج دیتا ہے ـــــ اور طرح

طرح کے خطرات کو بھی مول لیتا ہے۔ اہم یہ نہیں کہ جنگل میں کیا نہیں تھا جہاں اس کی حکمرانی تھی بلکہ خواب کی دیواروں کے اس پار کیا ہے۔ یہ وہ آرزومندی ہے جو انسان کو ہمیشہ پُراسرار دنیاؤں کی کھوج میں سرگرم رکھتی ہے۔

تیسری اہم نظم شاہ صاحب اینڈ سنز ہے۔ اس کا مرکزی کردار شاہ صاحب ہیں جن کی آنکھوں کی روشنی عمر کے ساتھ ساتھ جاتی رہتی ہے۔

شاہ صاحب خوش نظر تھے
خوش ادا تھے
اور روزی کے اندھیرے راستوں پر
صبر کی ٹوٹی ہوئی چپّل پہن کر
اک للک ایک طنطنے کے ساتھ سرگرم سفر تھے
اور جینے کے مرض میں مبتلا تھے
جو غذائیں دسترس میں تھیں
عجب بے نور تھیں
ان میں نموکاری نہ تھی
وہ جو موتی کی سی آب آنکھوں میں تھی
جاتی رہی

صرف دشمن روشنی کا انتظار
زندگانی غزوۂ خندق ہوئی
اس قدر دیکھا کہ نابینا ہوئے

صبر کی ٹوٹی ہوئی چپّل سے غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کیوں کہ کامیاب کاروباری ذہنیت کا تقاضا ہے کہ ظاہر اور باطن میں امتیاز رہے۔ یاد رہنا چاہیے کہ صبر کی ٹوٹی ہوئی چپّل کے باوجود شاہ صاحب

روزی کے اندھیرے راستوں پر اک للک اک تمتلنے کے ساتھ سرگرم سفر تھے اور اس سے بھی اہم یہ ہے کہ شاہ صاحب /جینے کے مرض میں مبتلا تھے/ جینے کا مرض ہی تو اصل مرض ہے کیوں کہ جیسے جیسے جینے کی ہوس بڑھتی ہے، ریاکاری اور خود غرضی بڑھتی ہے اور طمع کی دنیا میں انسان اندھا ہونے لگتا ہے۔ بات شاہ صاحب کے خوش نظر، خوش ادا ہونے سے شروع ہوئی تھی۔ یہ ضروری بھی ہے کیونکہ نظم کا سفر اندھے پن یا ذنائیت کی تاریکی کی طرف ہے۔ یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ ساتی جہاں ضروری ہوتا ہے صوتی مناسبتوں اور آہنگ کے زیروبم سے کام لیتا جاتے ہیں۔ اس ایک بند میں بھی کئی مقامات ایسے ہیں/ شاہ صاحب خوش نظر تھے/ خوش ادا تھے/ میں صفیری آواز /ش/ کے بار بار آنے سے صوتی حسن کاری کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ /ل/ للک اور /ط/ طنہ تو صوتی جھنکار کے الفاظ ہیں ہی، لیکن /صبر/ ساتھ/ سرگرم/ سفر/ میں /س/ کی کارفرمائی صاف ظاہر ہے۔ اسی طرح /مرض/ مبتلا/ میں /م/ اور بے نور/ نمو کاری میں /ن/ اور /آب/ آنکھوں/ میں /آ/ اور ایسی دوسری مناسبتوں سے پوری نظم خوش آہنگی اور حسن کاری سے مملو ہے۔

دوسرے بند میں نظم اپنے عروج کی طرف آتی ہے۔ اس میں استعاراتی طور پر تبدریج اندھے ہونے کی المناک کیفیت ہے جو خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر ملتی ہے۔ تیسرے بند میں نابینا ہونے کے عمل کا اتنا ہی شدید تمثیلی ردِ عمل ہے۔

. . . اور جب ازرق نگاہوں میں
سیاہی کی سلائی پھر گئی
چھتنار آنکھوں سے
تجلی کی سنہری پتیاں گرنے لگیں
تو شاہ صاحب اور بے سایہ ہوئے
ان کی اندھی منتقم آنکھوں میں دنیا
ایک قاتل کی طرح سے جم گئی
جیسے مرتے سانپ کی آنکھوں میں
اپنے اجنبی دشمن کا عکس

یہاں سے نظم کا موڑ شروع ہوتا ہے۔ جب شاہ صاحب نابینا ہو گئے تو ان کا وجود انتقام کی آگ میں جلنے لگا۔ دنیا اب ان کے لیے قاتل تھی۔ جینے کے مرض میں مبتلا ہونے سے 'دنیا سے جو گہری ہم آہنگی اور جو گہرا رشتہ تھا، وہ ٹوٹنے لگا۔ چاروں طرف بکھری ہوئی چیزوں سے، انسانوں سے، عزیزوں سے ہمدمی کا سلسلہ اب گویا ختم ہو گیا :

جگمگاتی بے قرار آنکھیں
کسی سہمے ہوئے گھونگھے کے ہاتھوں کی طرح
دیکھتی تھیں سونگھتی تھیں لمس کرتی تھیں
وہی جاتی رہیں تو زندگی سے رابطہ جاتا رہا
ہمدمی کا سلسلہ جاتا رہا
وہ جو اک گہرا تعلق
اک امر سمبندھ سا
چاروں طرف بکھری ہوئی چیزوں سے تھا
ہنستے ہوئے روتے ہوئے لوگوں سے تھا
اس طرح ٹوٹا کہ جیسے
شیر کی اک جست سے
زیبرے کی ریڑھ کی ہڈی چٹخ جاتی ہے

ساقی نے نظم میں مرکزی خیال کو اندھے پن کی استعاراتی اور تمثیلی کیفیات اور شدید المیہ احساس کے ذریعے درجہ بدرجہ بیان کیا ہے اور رفتہ رفتہ بڑھایا اور پھیلایا ہے۔ نظم کی پُر تاثیری میں اس کی پیکری فضا اور اظہاری حُسن کاری کے علاوہ بندوں کے آخر کی ڈرامائیت کا بھی ہاتھ ہے۔ اس بند کے آخر میں بھی 'دنیا سے تعلق کے ٹوٹنے کو ایک انتہائی متحرک پیکر کے ذریعے بیان کیا ہے۔ شیر کی جست اندھے پن کی یلغار ہے اور زیبرے کی ریڑھ کی ہڈی کے چٹخنے سے مراد ماضی اور کائنات اور کائنات کی اشیا اور انسانوں سے ربط کا یکلخت ٹوٹنا ہے۔ اب سماج سے بے تعلقی مکمل ہے۔ وہی شخص جو ایک للک اور طنطنے کے ساتھ سماج میں رواں دواں تھا اور

جو اس کی نعمت سے بہرہ اندوز تھا اگرچہ زندہ اب بھی ہے، لیکن صرف ایک چیز نہ رہنے سے سماج نے اس طرح اس کو اپنے اندر سے نکال کر پھینک دیا ہے جیسے موج سیپی کو ساحل پر اچھال کر سمندر سے الگ کر دیتی ہے۔ اسی سماج نے جس کا ایک لازمی جزو شاہ صاحب تھے، اندھا ہونے کے بعد شاہ صاحب کو کلیتہً مسترد کر دیا۔ گویا انسان جب تک بعض شرائط کو پورا کرتا ہے یا ان اوصاف سے متصف رہتا ہے جس سے سماج میں اس کی پہچان ہے، سماج اس کو قبول کرتا ہے۔ لیکن اگر ان صفات میں کچھ کمی آ جائے تو سماج کو اسے مذفضول سمجھ کر الگ کر دینے میں ذرا دیر نہیں لگتی۔ بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی، کیونکہ اصل المیہ سماج کا نہیں انسان کا ہے۔ سماج سے مسترد ہو جانے کے بعد انسان اپنی رہی سہی شخصیت اور انسانی اقتدار سے بھی رفتہ رفتہ محروم ہونے لگتا ہے، اور بالآخر چاہتا ہے کہ دوسرے بھی اس کی طرح سماج کے حصہ دار نہ رہیں، اور ہر شے سے محروم ہو جائیں۔ نظم یوں اختتام پذیر ہوتی ہے :

ایک دن آنکھوں میں صحرا جل اٹھا\
وہ خیال آیا کہ پیکر جل اٹھا\
اپنے بیٹوں کو کلیجے سے لگایا\
جی بھر آیا تھا ابر کی مانند روئے\
رو چکے تو ایک مہلک آتشیں تیزاب کے\
شعلۂ سفاک سے\
ان کی فاتح آنکھوں کو جلایا\
اور سجدے میں گرے

اندھے پن کی کیفیت پوری نظم کا مرکزی استعارہ ہے۔ بیٹوں کو اندھا کر دینے کا عمل انسان کی اس خواہش کا غماز ہے کہ اگر وہ خود معذور ہے تو دوسروں کو بھی معذور دیکھنا چاہتا ہے، یا اگر وہ خود سماج یا زندگی سے کٹ گیا ہے تو دوسروں کو بھی اس سے الگ کر دینا چاہتا ہے اس کے لیے انسان مہلک سے مہلک حربوں کو استعمال کر سکتا ہے اور خون کا رشتہ بھی مانع نہیں آتا۔ یہ نظم چونکہ تمثیلی ہے اس میں معنیاتی تہوں کے جواز کا امکان بھی ہے مثلاً طمع دنیا کے الم ناک مدارج اور عبرت ناک انجام وغیرہ۔ اس سے اگرچہ نظم کی نوعیت اخلاقی ہو جاتی ہے لیکن اہمیت نوعیت کی نہیں بلکہ موضوع کے برتاؤ کی ہے جو ہر لحاظ سے نیا ہے۔ ایک اور معنوی امکان تغیر

پذیر صنعتی معاشرے میں انسان کا اپنی شخصیت سے محروم ہونا، بے چہرہ ہونا یا بے روح ہونا ہو سکتا ہے اور اس کے منطقی نتائج کی نشاندہی بھی نظم کے ذریعے ممکن ہے۔ ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ نظم مایوسی یا نوحہ خوانی پر ختم ہوتی ہے، جس کی مایوس کن تعبیر سامنے کی بات ہے۔ لیکن جب سماج کی صنعتی ہلاکت خیزی کا سارا ارتقاہی انسان کی سالمیت کی مخالفت میں ہے تو کیا ہم کسی بشارت یا حل کی توقع کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔ ساقی ان معاملوں میں غالباً اس خوف کے ہم نوا ہیں کہ فن کار کا کام سوال اٹھانا یا مسائل کو اس طرح پیش کر دینا ہے کہ دوسرے ان سے صرفِ نظر نہ کر سکیں۔ نظم بہر حال نہایت پُر تاثیر، بھرپور اور معنیاتی طور پر اطمینان بخش اور مکمل ہے۔ نظم جو خوش نظری کے ذکر سے شروع ہوئی تھی۔ نظر کی محرومی اور نظر کی خیرات کے دلدوز منظر پر ختم ہوتی ہے۔ شروع کے مصرعوں میں اُس اُکی خوش آہنگی تھی، خاتمہ

"اے سخی شہرِ سخاوت میں گذر اوقات کر
اے نظر والے نظر خیرات کر"

اُز اُکی گمبھیر آواز کی تکرار پر ہوتا ہے۔ دونوں آوازیں تیز ہیں، لیکن پہلی غیر مسموع دوسری مسموع ہے۔ مسموع آوازیں گہرائی اور بھاری پن کا تاثر پیدا کرتی ہیں اور نظم کے المناک انجام سے ہم آہنگ ہیں۔
ان چند نظموں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ساقی اس وقت زندگی کو کس طرح دیکھ رہے ہیں اور ان کی شاعری کن منزلوں کا پتہ دے رہی ہے۔ شاہ صاحب اینڈ سنز، شیر امداد علی کا مینڈک، بسمار یا تبریز، خرگوش کی سرگزشت اور ایک سُور سے پچھلی نظموں سے کہیں زیادہ بھرپور اور مکمل نظمیں ہیں۔ تہ دار اور پُر تاثیر، جن میں خیال کا ارتقا، نشو و نما اور اتمام سب پر پوری توجہ کی گئی ہے۔ جس طرح مُردہ خانہ پہلے مجموعہ کی نمائندہ ترین نظم ہے۔ اسی طرح یہ چند نظمیں بشمول امانت کے اس مجموعے کی بہترین نظمیں ہیں۔ ان میں ساقی کے شعری مزاج کا ایک رُخ یا ایک پہلو نہیں بلکہ ان کی پوری شعری شخصیت سامنے آتی ہے۔
ساقی غزل پر اب اتنی توجہ نہیں کرتے جتنی وہ پہلے کرتے ہیں۔ ان کے پہلے مجموعے میں تین گنا غزلیں ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ساقی کی بعض غزلیں اچھی ہیں اور چند اشعار کو تو قبول عام کے دربار سے خلعت فاخرہ بھی عطا ہو چکی ہے۔ اگرچہ ساقی کی غزل پر اس مضمون میں اتنی توجہ نہیں کی جا سکتی جتنی اس کا حق ہے، تاہم چونکہ افتادِ ذہنی اور مزاجِ شعری کے اعتبار سے ان کی غزل، نظم سے الگ نہیں، چند منتخب اشعار یہاں

درج کیے جاتے ہیں۔ ان میں بھی ساق کی نئی لفظیات اور کائناتی آہنگ سے وابستہ پیکریت اور استعارہ سازی صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ غزل میں استعمال ہونے والے ان کے تین چار خاص معنوی سٹ یوں ہیں۔

۱۔ صحرا، دشت، ریت، پیاس، غبار، مٹی، خاک، گھٹا، بادل، موسم

۲۔ لہو، خون، شعلہ، بدن کی آگ، دھنک، رنگ

۳۔ آواز، طوفان، خامشی، خواب، تنہائی

۴۔ مُردہ، موت، بین، نوحہ، پرچھائیں، سسکی، درد، آسیب، خوف، رات اُداسی، گریہ۔

میں وہی دشت ہمیشہ کا ترسنے والا
تو مگر کون سا بادل ہے برسنے والا

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری نم نہ ہوئی
تیری درد گساری سے بھی رُوح کی اُلجھن کم نہ ہوئی
میری صحرا زا محبت ابرِ سیہ کو ڈھونڈتی ہے
ایک جنم کی پیاسی تھی، اک بوند سے تازہ دم نہ ہوئی

مَیں پیاس کا صحرا ہوں ترسنے کے لیے ہوں
تو کالی گھٹا ہے تو برس کیوں نہیں جاتی

اے صاحبانِ شہرِ الاکس اس قدر نہ ہو
وہ دیکھنا غبار کوئی خوش خبر نہ ہو

مَیں وہ مُردہ ہوں کہ آنکھیں مری زندوں جیسی
بین کرتا ہوں کہ مَیں اپنا ہی ثانی نکلا

مٹی تھی خفا، موج اُٹھا لے گئی ہم کو
گرداب میں ساحل کی بلا لے گئی ہم کو

مجھے خبر ہے کہ اک مُشتِ خاک ہوں پھر بھی
تو کیا سمجھ کے ہوا میں اُڑا رہا ہے مجھے!

شاخ سے ٹوٹ کے بے حُرمت ہیں ویسے بھی بے حُرمت تھے
ہم گرتے پتّوں پہ ملامت کب موسم موسم نہ ہوئی

خامشی چھیڑ رہی ہے کوئی نوحہ اپنا
ٹوٹتا جاتا ہے آواز سے رشتہ اپنا
ان ہواؤں میں یہ سسکی کی صدا کیسی ہے
بیَن کرتا ہے کوئی درد پرانا اپنا

یہ لوگ خواب میں بھی برہنہ نہیں ہوئے
یہ بد نصیب تو کبھی تنہا نہیں ہوئے
تیرے بدن کی آگ سے آنکھوں میں ہے دھنک
اپنے لہو سے رنگ یہ پیدا نہیں ہوئے

دامن میں آنسوؤں کا ذخیرہ نہ کر ابھی
یہ صبر کا مقام ہے، گریہ نہ کر ابھی
جس کی سخاوتوں کی زمانے میں دھوم ہے
وہ ہاتھ سو گیا ہے تقاضا نہ کر ابھی

نظریں جلا کے دیکھ مناظر کی آگ میں
اسرارِ کائنات سے پردہ نہ کر ابھی

ساقی کا تخلیقی سفر ان بیس بائیس برسوں میں دو واضح موڑوں سے گزرا ہے۔ نئی شاعری کی ہنگامہ خیزیوں کے زمانے میں ساقی کی آواز ایک ایسے شاعر کی آواز کے طور پر گونجی تھی جس نے معرا نظم کے نئے امکانات کی خبر دی تھی۔ پیاس کا صحرا میں زیادہ تعداد معرا نظموں ہی کی ہے۔ یہ معرا نظمیں اکثر و بیشتر مختصر ہیں۔ اس دور میں شاید ہی کسی دوسرے شاعر نے اتنی بڑی تعداد میں معرا نظمیں کہی ہوں۔ ساقی کی اس زمانے کی کامیاب ترین نظمیں معرا ہی ہیں جو ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۶ء کے درمیان کہی گئیں۔ اس کے بعد ۱۹۶۶ء سے ۱۹۷۵ء تک کا زمانہ ٹھہراؤ کا زمانہ ہے۔ اس میں ساقی زیادہ تر آزاد نظمیں کہتے رہے، لیکن ان میں وہ تخلیقی ارتعاش یا پھٹ پڑنے یا بہنے کی کیفیت نہیں جو معرا نظموں میں ہے۔ ساقی کی باغی طبیعت جو ہمیشہ نئی راہوں اور نئی وادیوں کی تلاش میں رہی، اسے پھر ایک موقع ۷۵-۱۹۷۴ء کے لگ بھگ ملا۔ اس زمانے میں کچھ انگریزی شاعری کے اثر سے کچھ طبیعت کے تقاضے سے اور کچھ اس لیے کہ اردو میں نثری نظم کی بحث شروع ہو چکی تھی، ساقی کی باغی طبیعت نے نثری نظم میں کشش محسوس کی، اور اسے برتنا شروع کیا اور جلد اس میں بھی اپنی انفرادیت کے لیے گنجائش پیدا کر لی۔ اردو میں نثری نظمیں کہی جا رہی تھیں، لیکن زیادہ تر مختصر اور تاثراتی نظمیں تھیں۔ ساقی نے طویل نثری نظمیں لکھیں، اور یہ اس پایہ کی ہیں کہ ان کا شمار اس دور کی اعلا نثری نظموں میں ہو سکتا ہے۔

ساقی کے ذہن میں اب بھی کہیں نہ کہیں آسیب کا کوئی سایہ لرزاں ہے لیکن غالباً اس کی نوعیت نجی نہیں۔ یہ مشینی دور کی سفاکی اور ایٹمی دہشت کی دین بھی ہو سکتا ہے جس میں انسانیت کا مستقبل وقت کا سب سے بڑا سوالیہ نشان بن گیا ہے۔ چنانچہ ساقی خوف، خدشے یا درد والم سے مقابلے کے لیے زمین یا وجود کی طبیعی جڑوں کی طرف بار بار لوٹتے ہیں۔ ان کی شدید ترین خواہش جیسا کہ کہا گیا ہے مٹی کا بلاوا ہے جو دو خاص طرح سے اظہار کی راہیں ڈھونڈتا ہے۔ زمینی رشتوں کا سب سے بنیادی اظہار بدن سے وابستگی ہے۔ چنانچہ ساقی کے یہاں بدن کا رنگ زار لامسہ، شامہ اور باصرہ کی نئی آگاہیوں کے ساتھ سامنے آتا ہے اور ان کی کئی نظموں میں بدن کی نعمتوں اور لطافتوں کے خزینے زندگی کی فعال اور توانا علامت کے طور پر کھلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مٹی کے بلاوے کا دوسرا رخ کائناتی ہے، یعنی چاروں طرف بکھری ہوئی اشیا، اسما اور اشکال سے گہرے رابطے اور وابستگی کا، علائق اور علائم کے یہ دائرے جیسا کہ بتایا گیا ہے گھاس کے میدانوں، بھوری جھاڑیوں،

گلابی کونپلوں، سانپ چھتریوں، کیسر کیاریوں، جل کنبھیوں، پیپل کے پتّوں، سنہری تیتریوں، اوس کی بوندوں آدھ کھلے کنولوں، سہاگن بیلوں، گھنے جنگلوں اور آنکھوں میں دھنک کھلانے والی بہاروں سے لے کر پیلے پیلے مینڈکوں، زخمی بلّوں، دم سادھے کتّوں، چیتے کی عیار آنکھوں، دندناتے سؤروں اور خون میں لت پت خرگوشوں اور ان سے بھی آگے بڑھ کر دوسرے جانداروں یعنی شیرا امداد علی، جان محمد خان، ماریا تریزا اور شاہ صاحب اور ان کے بیٹوں تک پھیلے ہوئے ہیں۔ یہ رابطے ذات اور نیچ کے مسائل سے ہٹ کر بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔ نتیجتاً ان سے زمین زندگی اور ذات کے جن خارجی و داخلی مسائل کا شور و شر پیدا ہوتا ہے، وہ ساقی کے کائناتی آہنگ کی تشکیل کرتا ہے۔ بدن کی لطافتوں کی نموکاری اور زمینی ظواہر و کوائف کے رابطوں کا کائناتی آہنگ، یہ دونوں ساقی کی شاعری کے ایسے امتیازات ہیں جن کے باعث ان کا قد معاصر دوسرے ہم عصروں سے نکلتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ جہاں تک عصر کے اثرات کا تعلق ہے، شاعر کی پہلی بغاوت اپنے فوری ماضی سے ہوتی ہے۔ اس عہد میں نظم میں تین آوازیں خاص رہی ہیں، میراجی، راشد اور فیض۔ فیض کے اثرات کا زمانہ ساتھ ساتھ جاری رہا۔ ساقی کی شاعری تاریخی اعتبار سے بعد کی چیز ہے۔ جدید شاعروں پر سب سے واضح اثر میراجی کا رہا ہے۔ ساقی کی معرا سانچوں سے دلچسپی میراجی کی یاد دلاتی ہے، تیتری کا سایہ جیسی نظموں میں میراجی کے لہجے کی گونج سنی جا سکتی ہے۔ لیکن ساقی کی آگ، ان کی توانائی اور ان کا جوشِ نمو انھیں بالکل دوسری راہوں کی طرف لے گیا۔ ساقی خود کلامی اور سرگوشیوں کے شاعر ہو ہی نہیں سکتے۔ وہ ذات سے باہر رابطوں اور تعلقات کے شاعر ہیں جس نے انھیں خود کلامی کے بجائے ہم کلامی کی راہ پر ڈال دیا۔ راشد کی اہمیت کا اعتراف تو جدید شاعری کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا، لیکن راشد کی بازیافت کہیں ۱۹۶۵ء کے بعد شروع ہوئی۔ پیکر تراشی، غیر رسمیت اور حسن کاری کے اعتبار سے ساقی راشد کے قبیلے کے شاعر ہیں لیکن راشد کی لفظیات اور موضوعات سے انھوں نے عمداً گریز کیا، اور اپنی پہچان اپنی افتادِ طبع کے بل بوتے پر کرائی۔ اگرچہ بغاوت کا جذبہ اور رسمیات سے انحراف کی لے مشترک ہے، لیکن ساقی کے یہاں رابطے و ابلاغ کی خواہش دوسرا رنگ پیدا کرتی ہے۔ ساقی کا لہجہ، ان کی لفظیات، ان کے علائم و پیکر اور ان کا نظامِ فکر ان کا اپنا ہے۔ ساقی کی توانائی، تازگی، تہ داری، خوش سلیقگی، حسن کاری، بدنی کیفیت اور کائناتی آہنگ انھیں اپنے عہد کے تصادم اور اثرات کے باوصف ایک منفرد شاعر کا درجہ عطا کرتے ہیں۔ وہ وطن سے ہزاروں میل دور ہیں، ان کا تخلیقی سفر جاری ہے۔ ان کے شعری امتیازات کے پیش نظر یہ خواہش ناگزیر سی ہے کہ خدا ان کے سینے کی آگ روشن رکھے اور وہ اسی طرح نظم کے نئے امکانات کی خبر دیتے رہیں۔ (۱۹۷۹ء)

اِفتخار عارف

شہرِ مثال کا دردمند شاعر

زندگی کے نہاں خانوں میں اُتر کر دیکھیے تو بے زمینوں کے کئی سلسلے صدیوں کے اُلٹ پھیر میں اپنے سینوں کے راز کھولتے ہوئے ملیں گے۔ کئی کے آغاز و انجام وقت کے دھندلکوں میں کھو گئے اور کئی انسانیت کے لیے نشانِ شرف بن کر تاریخ کے اوراق کو جگمگا گئے۔ جلاوطنیاں صرف زمینوں، زمانوں، آبادیوں اور بستیوں سے نہیں ہوتیں، خود اپنی ذات سے بھی ہوتی ہیں۔ پاؤں صرف چلنے کے لیے ہیں، قدموں سے ہم صرف مکاں ناپتے ہیں، مکاں چلتے ہیں، لیکن ذہن جست لگاتا ہے اور آنِ واحد میں وجود کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے۔ ساری زمینیں اور زمانے اپنی بساط تہہ کر لیتے ہیں۔ کائنات سمٹ کر نقطہ بن جاتی ہے یا پھر کراں تا کراں پھیلا ہوا ایک لامختتم بھید۔ فن معلوم اور نامعلوم کے ایسے ہی مقامات پر جنم لیتا ہے۔ جو ذات اور کائنات میں بھی ہیں اور ذات اور کائنات سے باہر بھی۔ فن کا سفر موجود سے لاموجود اور لاموجود سے موجود کا سفر ہے جس میں مانوس چہروں، تجربوں، مقاموں، زمانوں کی تقلیب ہوتی ہے اور اس کا برعکس بھی صحیح ہے یعنی ذہنی جزیروں کی نامانوس تخلیق مانوس قالب اختیار کرنے میں سرگرم سفر رہتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ذہنی اور زمینی تنہائیوں اور جلاوطنیوں کے رشتے مل جاتے ہیں اور ان سے نئی نئی کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں، شخصیت اور سوانح اپنی جگہ اہم ہیں لیکن بنیادی چیز وہ اظہاری قوت ہے جس کے تحت یاد اور درد کے تمام عوامل فن میں پروئے کار آتے ہیں اور شعر و ادب کی تفہیم و تحسین میں اصولاً سارے حوالے

اسی سے نکلتے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو افتخار عارف کے یہاں کئی کیفیتیں دوسروں سے بالکل الگ ملیں گی۔
اوّل تو ایک مخلص فنکار کا کرب، جو انسان سے ٹوٹ کر محبت کرتا ہے، جو زندگی کا متوالا ہے اور درد کے رشتوں
کو سمجھنا چاہتا ہے، جو زندگی، سماج، معاشرے میں شریک بھی ہے اور ان سے باہر بھی، کیونکہ سنگدلی بے تعلقی یا
جلاوطنی کے بغیر درد کا عرفان ممکن نہیں، دوسرے بے مکانی یا بے گھری کا دکھ جو روزِ آفرینش سے اولادِ آدم کی
میراث ہے، جس کے تحت اُسے جنتوں سے نکالا گیا اور اُس نے آسمانوں اور زمینوں کا سفر کیا اور جس کی
وجہ سے انسان کی روح کو آج تک قرار نصیب نہیں اور وہ تحرک اور تجسس کی راہوں میں سرگرمِ سفر ہے۔
یہ بے مکانی یا بے گھری سب لذتوں کی لذت اور سب دکھوں کا دکھ ہے۔ حق بات یہ ہے کہ احساس کے ان
دونوں منطقوں میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا جبر کا رشتہ مشترک ہے۔ دکھ درد کا وجود جبر ہی سے ہے جہاں جبر
ہے، کسی نہ کسی درد کا رشتہ ضرور ہوگا اور جہاں درد ہے وہاں کوئی نہ کوئی جبر ضرور کارفرما ہوگا۔ خارجی یا
باطنی۔ خواہ وہ وجود کا ناگزیر جبر ہو یا سیاسی، فکری نظام، مسلک یا طریق کا خارج سے مسلط کیا ہوا جبر۔ جبر
زندگی کی نفی ہے، جبر آزادی کی ضد ہے، جبر کی فضا میں جن چیزوں کی پرورش ہوتی ہے وہ سب کی سب زندگی،
خوبصورتی اور سچائی سے تنافر کا رشتہ رکھتی ہیں۔ مثلاً ظلم و استبداد، قتل و خوں ریزی، کذب و افترا، حرص و
ریاکاری، کمینگی اور خباثت وغیرہ وغیرہ۔ یہ تمام قوتیں آزادی کے لیے چیلنج ہیں۔ اور آزادی کے عدم اور وجود
کا یہی چیلنج فنونِ لطیفہ کی جان ہے۔ یعنی فن اس کی دہشت سے بھی پیدا ہوتا ہے، اس کے عرفان سے بھی اور
اس کے خلاف احتجاج سے بھی۔ افتخار عارف کے یہاں احتجاج کا لہجہ نمایاں ہے۔ ہر احتجاج میں بغاوت کا
عنصر ہوتا ہے، دبا ہوا یا پُرجوش، افتخار عارف کا احتجاج متشددانہ، آتش بار یا غضبناک نہیں، یہ ایک
محبت کرنے کا احتجاج ہے۔ دردآمیز، ہمدردانہ اور مخلصانہ، جس میں زندگی کے کرب اور بے زمینی کے احساس
دونوں نے مل کر ایک نئی تڑپ اور نئی تاثیر پیدا کر دی ہے۔

کسی بھی ابھرتے ہوئے شاعر کو سب سے بڑا خطرہ اپنے عہد کی مانوس آوازوں سے ہوتا ہے۔ ہمارے
عہد کی آوازوں میں میراجی، راشد، جوش، یگانہ، فراق اور فیض کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ یگانہ کا اثر محدود
ہے اور جوش کا اثر ان کی زندگی ہی میں فنا ہو گیا۔ البتہ دوسروں کے فیوض و برکات جاری ہیں۔ افتخار عارف
اپنے رومانی مزاج اور احتجاجی حوالے سے فیض کے سلسلے سے تعلق رکھتے ہیں۔ لگتا ہے انھیں اس کا احساس بھی
ہے کہ ان کی طرزِ گفتار کو سب سے بڑا خطرہ فیض سے لاحق ہے کیونکہ فیض کی رومانی اور انقلابی شاعری نے اس

نوعیت کے اسلوب کے امکانات کو تقریباً ختم کر دیا ہے۔ اب جو بھی آئے گا یا تو وادیِ تقلید میں گمگشت نرا ہے گا یا بہت عزت ملی تو بے مزہ شاعری کے دربارِ عام سے خلعتِ فاخرہ پائے گا۔ حسن و محبت اور انقلاب و انحراف ابدی موضوعات ہیں۔ لیکن شعری اختصاص و امتیاز کی راہیں فکر و اظہار کے تازہ کارانہ پیرایوں ہی سے نکل سکتی ہیں۔ افتخار عارف کو اس کا پورا احساس ہے۔ انھوں نے کلاسیکی روایت سے خوش سلیقگی کی روشنی لی ہے اور اسے غیر رسمی بے تکلف تازہ لہجے سے پیوند کیا ہے۔ اس میں کچھ ہاتھ اودھی کے تخلیقی ربط کا بھی ہے جو ابتدائی عمر کی دین ہو سکتا ہے۔ ان کی آواز میں نرمی، رس اور لوچ ہے جو اودھی کی گھلاوٹ اور زرمینی پن کی راہ سے آیا ہے۔ کہیں کہیں طویل بحروں میں ارکان کی تعداد بڑھا دی ہے۔ بعض جگہ آوازوں کو بڑھایا گھٹایا ہے جس سے ان کا لہجہ ہندی آہنگ کی داخلی موسیقی سے قریب تر ہو گیا ہے۔ انسان سے ان کا لگاؤ اور محرومیوں سے پیدا ہونے والا درد محبت احتجاجی نے میں اس طرح رچ بس گیا ہے کہ ایک کیفیت سے کئی کیفیتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ افتخار غزلیں اور نظمیں دونوں لکھتے ہیں۔ دونوں پر انھیں یکساں قدرت حاصل ہے لیکن غزل کے اشعار میں شدتِ احساس کہیں زیادہ ہے۔ ایسا شاید ان کے مخصوص تخلیقی مزاج کی وجہ سے ہے یا اُن رموز و علائم کی وجہ سے جنھیں ان کی شناخت قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہاں پہلے غزل کے اشعار سے استنباط کیا جاتا ہے۔

یہ قرضِ کج کلہی کب تلک ادا ہوگا
تباہ ہو تو گئے ہیں اب اور کیا ہوگا

غبارِ کوچۂ وعدہ بکھرتا جاتا ہے
اب آگے اپنے بکھرنے کا سلسلہ ہوگا

ہُوا ہے یوں بھی کہ اک عمر اپنے گھر نہ گئے
یہ جانتے تھے کوئی راہ دیکھتا ہوگا

ہم جہاں ہیں وہاں ان دنوں عشق کا سلسلہ مختلف ہے
کاروبارِ جنوں عام تو ہے مگر اک ذرا مختلف ہے

آج کی رات ننھی سی لو بھی اگر بچ رہے تو غنیمت
اے چراغِ سرِ کوچۂ باد! اب کے ہوا مختلف ہے
خیمۂ عافیت کے طنابوں سے جکڑی ہوئی خلقتِ شہر
جاننا چاہتی ہے کہ منزل سے کیوں راستہ مختلف ہے
اب کے مَیں نے کتابِ مساوات ایک اک ورق پڑھ کے دیکھی
متن میں جانے کیا کچھ لکھا ہے مگر حاشیہ مختلف ہے

عذابِ وحشتِ جاں کا صلہ نہ مانگے کوئی
نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی
بلند ہاتھوں میں زنجیر ڈال دیتے ہیں
عجیب رسم چلی ہے دعا نہ مانگے کوئی

دُکھ اور طرح کے ہیں دعا اور طرح کی
اور دامنِ قاتل کی ہَوا اور طرح کی،
دیوار پہ لکھی ہوئی تحریر ہے کچھ اور
دیتی ہے خبر خلقِ خدا اور طرح کی
بس اور کوئی دن کہ ذرا وقت ٹھہر جائے
صحراؤں سے آئے گی صدا اور طرح کی
ہم کوئے ملامت سے نکل آئے تو ہم کو
راس آئی نہ پھر آب و ہوا اور طرح کی

یوں دیکھیے تو "قرضِ کجکلہی" "غبارِ کوچۂ وعدہ" "چراغِ سرِ کوچۂ باد" "کار دبارِ جنوں" وغیرہ یہ سب کچھ پہلے کی شاعری کی یاد دلاتی ہیں، لیکن ذرا سے تامل سے معلوم ہوگا کہ یہ یکسر بند تصورات کی

خارمولا شاعری نہیں ۔شاعری آواز آج کی آواز ہے ۔زندگی آج جن آلام کے نرغے میں ہے اور معاشرہ جن حالات وحوادث کی زد میں ہے، یہ آواز اس کے درد وکرب سے پیدا ہوئی ہے ۔شاعر شالیت یا عینیت کا سہارا نہیں لے رہا۔ ورنہ روایتی شاعری کی آسان راہ پر چل سکتا تھا۔ وہ حقیقت کی سنگینی کو پوری سچائی کے ساتھ محسوس کرتا ہے۔ پہلے کا شاعر ہر شخص کو اپنا ہم نوا پاتا تھا ۔اب صورت یہ ہے کہ

صدا لگائی تو پُرسانِ حال کوئی نہ تھا

قرض کج کلہی کا ادا کرنا باعث فخر سہی لیکن تباہی کی آخری حد تک پہنچنے کے بعد اب بجا ہی کیا ہے کہ ادائیگی کا سلسلہ جاری رہے ۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو ان غزلوں میں ایک نئی آواز اور نئی معنویت ملتی ہے ۔ان میں جو سماجی، سیاسی مفہوم ہے یا جبر کے خلاف جو احتجاج ہے وہ جذباتیت کی دین نہیں بلکہ موجودہ صورتِ حال کی بے پناہگی سے پیدا ہوا ہے ۔ذرا ان غزلوں کے قافیے ردیفیں ہی دیکھیے ۔سلسلہ مختلف ہے، ہوا مختلف ہے، صلہ نہ مانگے کوئی۔ راستہ نہ مانگے کوئی۔ وفا اور طرح کی، صلہ اور طرح کی، لفظوں کا یہ نظام کچھ اور ہی معنیاتی فضا پیدا کر رہا ہے۔ شاعر کو احساس ہے کہ :

ہم جہاں میں نہ ہاں ان دنوں عشق کا سلسلہ مختلف ہے

مگر خوف یہ ہے کہ چراغِ مراد کی ننھی سی لو بھی زندہ بچتی ہوئی نظر نہیں آتی ۔پورا معاشرہ ریاکاری کے ایسے رنگ میں رنگ گیا ہے کہ ہر شے کے معنی بدل گئے ہیں ۔لفظ تو سب کے سب رجز کے برتے جاتے ہیں مگر مدعا مختلف ہے ۔کتاب مساوات کا متن تو سلامت ہے لیکن اس پر جو حاشیہ چڑھایا جا رہا ہے، اس سے متن کا مفہوم بالکل بدل کر رہ گیا ہے ۔شاعر کو احساس ہے کہ زمانہ اتنا بدل گیا ہے کہ اب :

دُکھ اور طرح کے ہیں دُعا اور طرح کی
اور دامنِ قاتل کی ہوا اور طرح کی

یہ انداز ترغیب اور تلقین کی شاعری سے بالکل الگ ہے ۔یہ صورتِ حال کے درد کی شاعری ہے اور اس درد کا احساس بھی بالواسطہ کرایا گیا ہے یعنی :

عذابِ وحشتِ جاں کا صلہ نہ مانگے کوئی
نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی

ان غزلوں میں اظہار کا جو پیرایہ ہے، جو علائم اور استعارے ہیں، ان کا رشتہ ایسے مفاہیم سے ہے جو

تلوار کی دھار کی سی تیزی رکھتے ہیں ان اشعار میں بین المصرعین بہت کچھ ہے اور یہی شاعر کا کمال ہے۔

اب ایک اور پہلو کو لیجیے۔ صاحبانِ ذوق نے ان اشعار کو پڑھتے ہوئے ـــــ خیمۂ حانیت کے طنابوں سے جکڑی ہوئی خلقتِ شہر ـــــ تمام شہر مکرم بس ایک مجرم میں یا کوئی تو شہرِ تذبذب کے ساکنوں سے کہے پر غور کیا ہوگا کہ ان میں شہر کا پیکر بار بار اُبھرتا ہے، یہ کیسا شہر ہے؟ اس کی خلقت کیسی خلقت ہے؟ یہ کس عذاب میں گرفتار ہے اور کیوں گرفتار ہے؟ یہ شہر مکرم بھی ہے اور مذبذب بھی، کیوں؟ افتخار عارف بار بار جس شہر کا حوالہ لاتے ہیں وہ اُردو کی تخلیقی اور ثقافتی روایت کے اجتماعی لاشعور میں بسا ہوا ظلم و استبداد کا کوئی قدیمی نشان تو نہیں؟ یا یہ آج کا کوئی نیا شہر ہے یا نئی بستی؟ یا ایسا معاشرہ جو سیلابِ بلا میں گھر گیا ہے اور بے پناہ عذاب میں گرفتار ہے؟ شاید ان میں سے بعض سوالوں کا جواب ذیل کے اشعار سے مل جائے کہیں ایسا تو نہیں کہ شاعر لمحۂ موجود کی دردناک صورت حال کو ایک وسیع تر تاریخی اور انسانی تناظر میں دیکھ رہا ہو:

وہی پیاس ہے وہی دشت ہے وہی گھرانا ہے
مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے
صبح سویرے رن پڑنا ہے اور گھمسان کا رن
راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے

ــــــ

بستی بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا ہے
آنکھیں بھی مری خواب پریشاں بھی مرا ہے
جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی ہے میری
جو ٹوٹتا جاتا ہے وہ پیماں بھی مرا ہے
جو ہاتھ اُٹھے تھے وہ سبھی ہاتھ تھے میرے
جو چاک ہوا ہے وہ گریباں بھی مرا ہے
جس کی کوئی آواز نہ پہچان نہ منزل
وہ قافلۂ بے سرو ساماں بھی مرا ہے

ویرانۂ مقتل میں حجاب آیا تو اِس بار
خود چیخ پڑا میں کہ یہ عنواں بھی مرا ہے
وارفتگیٔ صبحِ بشارت کو خبر کیا
اندیشۂ صد شامِ غریباں بھی مرا ہے

میں جس کو اپنی گواہی میں لے کے آیا ہوں
عجب نہیں کہ وہی آدمی عدو کا بھی ہو
وہ جس کے چاکِ گریباں پہ تہمتیں ہیں بہت
اسی کے ہاتھ میں شاید ہنر رفو کا بھی ہو
ثبوتِ محکمیٔ جاں تھی جس کی برّشِ ناز
اُسی کی تیغ سے رشتہ رگِ گلو کا بھی ہو
وفا کے باب میں کارِ سخن تمام ہوا
مری زمین پر اک معرکہ لہو کا بھی ہو

حریمِ لفظ میں کس درجہ بے ادب نکلا
جسے نجیب سمجھتے تھے کم نسب نکلا
ابھی اُٹھا بھی نہیں تھا کسی کا دستِ کرم
کہ سارا شہر لیے کاسۂ طلب نکلا

خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نوکِ سناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
پتھر پر سر رکھ سونے والے دیکھے
ہاتھوں میں پتھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

شاخِ بریدہ کھُلی فضا سے پُوچھ رہی ہے
کوئی شکستہ پر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
خاک اُڑانے والے لوگوں کی بستی میں!
کوئی صُورت گر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
سچے سائیں ہمارے حضرت مہر علی شاہؒ
بابا! ہم نے گھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

واقعۂ کربلا اور اس کے تعلیقات کا انقلابی، سیاسی مفاہیم میں استعمال اُردو کی باغیانہ، مجاہدانہ شاعری میں نیا نہیں۔ اس کا سراغ مولانا محمد علی جوہر کی غزلیہ شاعری تک آسانی سے لگایا جا سکتا ہے۔ شاگردی انھوں نے داغ کی کی تھی لیکن کلاسیکی علامتوں کے پیرائے میں احتجاجی شاعری کا فیضان انھیں حسرت موہانی کی ان غزلوں سے پہنچا تھا جو بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں قیدِ فرنگ میں کہی گئیں تھیں۔ اس کے بعد یہ علامتیں بار بار اُبھرتی رہی ہیں، اور طرح طرح کے مجاہدانہ ابعاد اختیار کرتی رہی ہیں۔ افتخار عارف کے یہاں موجودہ صورتِ حال کی سفّاکی کے بیان میں ان سے نئی معنیاتی جہت سامنے آتی ہے۔ پیاس، دشت، گھرانا، رن پڑنا، ایک کتاب اور ایک امید اثاثہ، دُھائیں، شام، مسافر، چاکِ گریباں، قافلۂ بے سروساماں، صبحِ بشارت، شامِ غریباں، قاتل، خنجر، خیمہ، لشکر، شاخِ بریدہ، شکستہ پر، نوکِ سناں، سیاہ شام، نیزے پہ آفتاب کا سر، کاسۂ طلب، شہرِ رنگ سے مجتنب، یہ سب سامنے کی تعلیقے ہیں۔ یہ درد و کرب بنی نوعِ انسان کا بھی ہو سکتا ہے، اور ایک بستی یا پُورے سماج کا بھی۔ بات کسی ایک شعر یا مصرعے کی نہیں، افتخار عارف کے یہاں پوری کی پوری غزلیں اس کیفیت سے سرشار نظر آتی ہیں۔ اور ان میں حق طلبی اور دردمندی کے نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ مندرجہ بالا اشعار میں کہیں بھی امرِ واقعہ کا بیان نہیں بلکہ آج کے عذابوں کا ذکر ہے جن کو صدیوں کے تناظر میں دیکھا گیا ہے:

وہی پیاس ہے، وہی دشت ہے وہی گھرانا ہے
مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے

رہا غزل کے اختتامی الفاظ سے —— بیاباں بھی مرا ہے —— گریباں بھی مرا ہے —— درد کے طویل سلسلوں اور ترفع کا اندازہ ہوتا ہے۔ تیسری غزل میں عدو، چاک گریباں، تیغ، رشتۂ گلو، معرکۂ لہو، پوری غزل کو خاص معنیاتی رنگ میں رنگے دے رہے ہیں۔ دوسری غزلوں سے جو اشعار پیش کیے گئے ان میں بھی یہی کیفیت ہے، لیکن یہاں ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے یعنی شہر، بستی، خلقت اور لشکر کا گہرا تعلق گھر سے ہے۔ ذرا یہ آخری مصرع دیکھیے:

بابا ہم نے گھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

یہاں گھر سے مُراد کیا ہے؟ گھر، گھر بھی ہے محدود معنی میں، اور پُوری دُنیا بھی جس میں ہم رہتے ہیں۔ یہ عذابوں میں گھری ہوئی بستی بھی ہو سکتا ہے اور شہرِ مذہب بھی، جس کی طرف شاعر بار بار اشارہ کرتا ہے یہ شاعر کا معاشرہ بھی ہو سکتا ہے جس سے وہ گہرے طور پر وابستہ ہے۔ ایسی غزلوں میں گھر کا استعارہ بار بار اُبھرتا ہے اور طرح طرح کی معنوی کیفیتیں پیدا کرتا ہے۔ شاعر اپنی زمین کو اپنا آخری حوالہ کہتا ہے اور مٹی کی دربدری کی دُہائی بھی دیتا ہے۔ اسے احساس ہے کہ ایک عُمر گنوانے کے بعد معلوم ہوا کہ وہ جس میں رہ رہا تھا وہی گھر اس کا نہ تھا۔ ان اشعار کے علامتی مفاہیم سے کوئی بھی سنجیدہ قاری سرسری نہیں گزر سکتا:

مرے خُدا مجھے اتنا تو معتبر کر دے
مَیں جس مکان میں رہتا ہوں اُس کو گھر کر دے
یہ روشنی کے تعاقب میں بھاگتا ہُوا دن
جو تھک گیا ہے تو اب اس کو مختصر کر دے
میں زندگی کی دُعا مانگنے لگا ہوں بہت
جو ہو سکے تو دعاؤں کو بے اثر کر دے
مَیں اپنے خواب سے کٹ کر جیوں تو میرا خُدا
اُجاڑ دے مری مٹی کو دربدر کر دے
مری زمین مرا آخری حوالہ ہے
سو میں رہوں نہ رہوں اس کو بارور کر دے

عذاب یہ بھی کسی اور پر نہیں آیا
کہ ایک عمر چلے اور گھر نہیں آیا
اس ایک خواب کی حسرت میں جل بجھی آنکھیں
وہ ایک خواب کہ اب تک نظر نہیں آیا
حریم لفظ و معانی سے نسبتیں بھی رہیں
مگر سلیقۂ عرضِ ہنر نہیں آیا

خواب کی طرح بکھر جانے کو جی چاہتا ہے
ایسی تنہائی کہ مر جانے کو جی چاہتا ہے
گھر کی وحشت سے لرزتا ہوں مگر جانے کیوں
شام ہوتی ہے تو گھر جانے کو جی چاہتا ہے

یہ اب کھلا کہ کوئی بھی منظر مرا نہ تھا
میں جس میں رہ رہا تھا وہی گھر مرا نہ تھا
میں جس کو ایک عمر سنبھالے پھرا کیا
مٹی بتا رہی ہے وہ پیکر مرا نہ تھا
پھر بھی تو سنگسار کیا جا رہا ہوں میں
کہتے ہیں نام تک سرِ محضر مرا نہ تھا
سب لوگ اپنے اپنے قبیلوں کے ساتھ تھے
اک میں ہی تھا کہ کوئی بھی لشکر مرا نہ تھا

کہیں سے کوئی حرفِ معتبر شاید نہ آئے
مسافر لوٹ کر اب اپنے گھر شاید نہ آئے

قفس میں آب و دانے کی فراوانی بہت ہے
اسیروں کو خیالِ بال و پر شاید نہ آئے
کسے معلوم اہلِ ہجر پر ایسے بھی دن آئیں
قیامت سے گزر رہے اور خبر شاید نہ آئے

ان اشعار میں گھر کی مرکزیت ظاہر ہے۔ گھر کے ساتھ مٹی، زمین اور دربدری کے انسلاکات بھی ہیں جو وطن کا صیغۂ اظہار ہیں۔ شاعر نے انھیں آج کے تناظر میں رکھ کے نئی معنوی سمتیں پیدا کی ہیں جن کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا۔ غزل کی رمزیت کا جواز یہی ہے کہ ایسے اشعار خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر بعض اوقات بیک وقت دونوں سطحوں پر کام کرتے ہیں۔ گھر کو بھی، ذاتی معنی میں لیجیے تو بھی خالی از لطف نہیں اور علامتی معنی میں لیجیے تو بھی معنی کے نئے امکانات سامنے آتے ہیں۔ افتخار عارف کی شاعری کے بارے میں اوپر جو کچھ کہا گیا اس سے آسانی سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ گہرا سیاسی احساس رکھتے ہیں اور طرح طرح کے جبر کے تئیں ان کا شعری ردِعمل طرح طرح سے ظاہر ہوتا ہے۔ اپنے اظہاری پیرایوں میں انھوں نے اردو کی شعری روایت سے بھی استفادہ کیا ہے اور انفرادی علائم کو بھی برتا ہے۔ اس طرح انھوں نے اپنا ایک انفرادی لہجہ پیدا کیا ہے جو آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ زمین اور ذہنی جلاوطنیوں کے حوالے، معرکہ، لہو، دشت، پیاس، نوکِ سناں، لشکر، شہر، بستی، گھر، گھرانا، مٹی، زمین، دربدری وہ کلیدی علائم ہیں جن سے افتخار عارف کی شعریات کا شناخت نامہ مرتب ہوتا ہے۔ اس سے افتخار عارف نے ایک نئی معنوی فضا خلق کی ہے، جس میں جبر کے نیچے بس بچ رہتی ہوئی انسانیت کی کراہ سنائی دیتی ہے، یہ سیاسی نوعیت کی شاعری ہے لیکن وسیع تر انسانی دردمندی کے احساس کے ساتھ، یہ اس طرح کی سیاسی شاعری نہیں جو لیک پر چلنے کی پابند ہوتی ہے۔ اس بات کے ثبوت میں افتخار عارف کا پورا دیوان پیش کیا جا سکتا ہے۔ بہت سے اشعار اوپر درج کیے گئے ہیں۔ میں اقتباسات کو کم سے کم رکھنا چاہتا ہوں لیکن بعض اشعار گرفت میں لے لیتے ہیں اور ان سے صرفِ نظر ممکن نہیں۔ سرسری گزرنے والوں سے شکایت نہیں، لیکن جو شعر کا مطالعہ سنجیدگی سے کرتے ہیں، انھیں اتفاق ہوگا کہ اوپر جو مقدمہ پیش کیا گیا اس کی توثیق کے لیے ان اشعار کو نظر میں رکھنا اور ان سے لطف اندوز ہونا بھی ضروری ہے:

اب بھی توہین اطاعت نہیں ہوگی ہم سے
دل نہیں ہوگا تو بیعت نہیں ہوگی ہم سے
روز اک تازہ قصیدہ نئی تشبیب کے ساتھ
رزق برحق ہے یہ خدمت نہیں ہوگی ہم سے
اُجرتِ عشق وفا ہے تو ہم ایسے مزدور
کچھ بھی کرلیں گے یہ محنت نہیں ہوگی ہم سے
ہر نئی نسل کو اک تازہ مدینے کی تلاش
صاحبو! اب کوئی ہجرت نہیں ہوگی ہم سے

یہ بستی جانی پہچانی بہت ہے
یہاں وعدوں کی ارزانی بہت ہے
شگفتہ لفظ لکھے جارہے ہیں
مگر لہجوں میں ویرانی بہت ہے

بادل بادل گھومے پر گھر لوٹ کے آنا بھولے ناں
اللہ سائیں ڈارے بچھڑی کونج ٹھکانا بھولے ناں
جب کبھی اُجلے اُجلے دن پر ٹوٹ کے برسی کالی رات
ایک اپنی بستی کے نام کا دِیا جلانا بھولے ناں
باغ بغیچے میرے جب جب نذر لہو کی چاہیں
میری برکت والی مٹی مجھ کو بلانا بھولے ناں

اس بار بھی دُنیا نے ہدف ہم کو بنایا
اس بار تو ہم شہ کے مصاحب بھی نہیں تھے

بیچ آئے سرِ قریہ زر جوہرِ پندار
جو دام ملے ایسے مناسب بھی نہیں تھے
مٹی کی محبت میں ہم آشفتہ سروں نے
وہ قرض اتارے ہیں کہ واجب بھی نہیں تھے

نئے سکندر ہیں اور ظلمات کا سفر بھی نیا نیا ہے
فریب کی منزلوں میں اندازِ حیلہ گر بھی نیا نیا ہے
کڑی کمانوں کے تیر بے اعتبار ہاتھوں میں آ گئے ہیں
دعا نئی تھی سواب یہ خمیازۂ اثر بھی نیا نیا ہے

کوئی جنوں کوئی سودا نہ سر میں رکھا جائے
بس ایک رزق کا منظر نظر میں رکھا جائے
ہوا بھی ہو گئی میثاقِ تیرگی میں فریق!
کوئی چراغ نہ اب رہگذر میں رکھا جائے
اسی کو بات نہ پہنچے جسے پہنچنی ہو
یہ التزام بھی عرضِ ہنر میں رکھا جائے

کس قیامت خیز چپ کا زہر سناٹے میں ہے
میں جو چیخا ہوں تو سارا شہر سناٹے میں ہے
ایک اک کر کے ستارے ڈوبتے جاتے ہیں کیوں،
جاگتی راتوں کا پچھلا پہر سناٹے میں ہے

افتخار عارف کے یہاں عشقیہ جذبات کا اظہار بالذات طور پر بھی ہوا ہے۔ عشقیہ جذبات سے مُراد

محض سنِ بلوغ کے جذبات کا اظہار نہیں، اگرچہ محبت کے معصوم جذبات کی حامل کچھ غزلیں اور نظمیں اُن کے مجموعے میں مل جائیں گی لیکن یہ غالب رجحان نہیں۔ عام کیفیت اس محبت کی ہے جو گرم و سرد زمانہ کو دیکھ چکی ہے اور جس پر کئی جاڑے اور کئی برساتیں گزر چکی ہیں۔ ایسے اشعار میں محبت سے زیادہ محبت کی خلش کا احساس ہے ان میں ایسے بادل کی کیفیت ہے جو ویران کھیتوں پر برسنے کے بعد ہوا کے دوش پر اُڑا جا رہا ہو۔ کہیں کہیں توفیقِ گناہ کی خواہش بھی ہے جو تہذیبِ باطن کی راہ سے تصدیق الہ چاہتی ہے۔ ایک نظم "تکمیل" میں شاعر نے گناہ کو منتہائے سرشتِ آدم کہا ہے۔ کیونکہ گناہ تخلیق کا ثمر ہے اور ایسا پیڑ ہے جس کے سائے میں مطمئن نفس اپنے پیکر کو از سرِ نو تراشتا ہے۔ زیادہ تر نظموں میں خوف کے موسم کی کیفیت ہے، جبر کی دہشت ہے جس نے رُوح کو جکڑ لیا ہے، عذابِ دربدری، بے گھری اور بے زمینی کے پیکر نظموں میں بھی بار بار اُبھرتے ہیں۔ شاعر جھوٹی بشارتوں کی ضمانت نہیں دیتا وہ دیکھتا ہے کہ آرزو مند آنکھیں بشارت طلب دل اور دعاؤں کو اُٹھے ہوئے ہاتھ سب بے ثمر ہو گئے ہیں۔ چنانچہ وہ خود کو یہ کہنے پر مجبور پاتا ہے کہ جب کبھی رنگوں، خوشبوؤں، اُڑانوں، آوازوں اور خوابوں کی توہین کی جائے گی۔ عذاب زمینوں پر آتے رہیں گے۔ اُسے دُکھ ہے کہ اہلِ اعتبار کتنے بدنصیب ہو گئے ہیں کیونکہ ان سے قرضِ آبرو بھی ادا نہیں ہوتا۔ چنانچہ شاعر قرآن مجید کا یہ فرمان دُہرانے پر مجبور ہے:

اِنّی کُنتُ مِنَ الظّالِمِینُ

پڑھا تو یہ تھا زمین عنبر پہ کشتِ خاشاک کرنے والے نہیں رہیں گے
سُنا تو یہ تھا ہوا کے ہاتھوں پہ بیعتِ خاک کرنے والے نہیں رہیں گے
مگر ہُوا یوں کہ نیزۂ شام پر سرِ آفتاب آیا
امانتِ نُور جس کے ہاتھوں میں تھی اُسی پر عذاب آیا
اور اب مرے کم حلیف و کم حوصلہ قبیلے کے لوگ مجھ سے یہ پوچھتے ہیں
ہماری قبریں کہاں بنیں گی؟
خیامِ تسلیم و سائبانِ رضا کی ویرانیاں تباہیں

جو اپنی آنکھوں سے اپنے پیاروں کا خون دیکھیں اب ایسی مائیں کہاں سے لائیں

ایک اور نظم میں اس صورتِ حال کو یوں پیش کیا ہے :

وہ فرات کے ساحل پر ہوں یا کسی اور کنارے پر
سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں
سارے خنجر ایک طرح کے ہوتے ہیں
گھوڑوں کی ٹاپوں میں روندی ہوئی روشنی
مقتل سے دریا تک پھیلی ہوئی روشنی
جلے ہوئے خیموں میں سہمی ہوئی روشنی
سارے منظر ایک طرح کے ہوتے ہیں
ایسے ہر منظر کے بعد اک سناٹا بچھا جاتا ہے
یہ سناٹا جہل و علم کی دہشت کو کھا جاتا ہے
سناٹا فریاد کی لے ہے احتجاج کا لہجہ ہے
یہ کوئی آج کی بات نہیں ہے بہت پرانا قصہ ہے
ہر قصے میں صبر کے تیور ایک طرح کے ہوتے ہیں
وہ فرات کے ساحل پر ہوں یا کسی اور کنارے پر
سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں

(ایک رُخ)

اس پیرائے میں افتخار عارف کی کئی نظمیں ہیں جو تاثر کے اعتبار سے جھنجھوڑتی ہیں۔ ان میں "آخری آدمی کا رجز"، "قصہ ایک بسنت کا"، "جہانِ گم شدہ"، "ایک اداس شام کے نام"، "پتہ نہیں کیوں"، "التجا"، "دعا"، "اعلان نامہ" قابلِ ذکر ہیں۔ "ابوالہول کے بیٹے" میں اس عہد کا فرد محسوس کرتا ہے کہ فرعون کا ایک لشکر ہے اور فرد اکیلا ہے اور اس کے ہاتھ عصا سے خالی ہیں۔ ایسے میں

ہستی دو بھر ہو جاتی ہے اور موت مقدر ہو جاتی ہے۔ التجا اور دعا کا پیرایہ کئی جگہ ملتا ہے:

کوئی تو پھول کھلائے دعا کے لہجے میں!
عجب طرح کی گھٹن ہے ہوا کے لہجے میں

اگرچہ شاعر چاہتا ہے کہ کوئی معجزہ رونما ہو اور زمینوں کی عظمتیں پھر سے لوٹ آئیں لیکن اُسے معلوم ہے کہ ایسا نہیں ہوگا کیونکہ انسان پابرہنہ سر کو چۂ احتیاج رزق کی مصلحت کا اسیر ہو کر رہ گیا ہے، اور اس کے آبا و اجداد نے حرمتِ آدمی کے لیے اور کلمۂ حق کے لیے صلیبوں پر جو خون بہایا تھا وہ لہو اب نہیں بولتا ہے۔ آج کے انسان کو تاریخ کے شہسواروں کا خون آواز نہیں دیتا، اس کے سامنے اس کے قبیلے کی خیمہ گاہیں جلائی جاتی ہیں لیکن وہ تماشائی بنا رہتا ہے۔ شاعر نے ان لوگوں کی بیلنس شیٹ بھی مرتب کی ہے جنھوں نے رشتۂ شہرت عام کو توڑنے کی ہمت دکھائی اور شہرِ نمود و نام کو تج دینے کا حوصلہ بھی کیا، لیکن اندر کا کمزور آدمی صبح و شام ڈرانے آجاتا ہے اور

نئے سفر میں کیا کھویا ہے کیا پایا ہے یہ بھانے آجاتا ہے
(بیلنس شیٹ)

افتخار عارف کی نظم "بارھواں کھلاڑی" خاصی مشہور ہے۔ اس نظم کو جبر، پامردی، احتجاج اور خوف، بزدلی، مفاہمت کے ان تضادات کے تناظر میں پڑھیے جو افتخار عارف کی شاعری ابھارتی ہے تو اس نظم کی پوری معنویت اجاگر ہوتی ہے:

خوشگوار موسم میں
ان گنت تماشائی
اپنی اپنی ٹیموں کو
داد دینے آتے ہیں
اپنے اپنے پیاروں کا
حوصلہ بڑھاتے ہیں
میں الگ تھلگ سب سے

بارہویں کھلاڑی کو
ہوٹ کرتا رہتا ہوں
بارہواں کھلاڑی بھی
کیا عجب کھلاڑی ہے
کھیل ہوتا رہتا ہے
شور مچتا رہتا ہے
داد پڑتی رہتی ہے
اور وہ الگ سب سے
انتظار کرتا رہتا ہے
ایک ایسی ساعت کا
ایک ایسے لمحے کا
جس میں سانحہ ہو جائے
پھر وہ کھیلنے نکلے
تالیوں کی جھرمٹ میں
ایک جملۂ خوش کن
ایک نعرۂ تحسین
اس کے نام پر ہو جائے
سب کھلاڑیوں کے ساتھ
وہ بھی معتبر ہو جائے
پر یہ کم ہی ہوتا ہے
پھر بھی لوگ کہتے ہیں
کھیل سے کھلاڑی کا
عمر بھر کا رشتہ ہے

عمر بھر کا یہ رشتہ
چھوٹ بھی تو سکتا ہے
آخری وصل کے ساتھ
ڈوب جانے والا دل!
ٹوٹ بھی تو سکتا ہے
تم بھی افتخار عارف
بارہویں کھلاڑی ہو
انتظار کرتے ہو
ایک ایسے لمحے کا
ایک ایسی ساعت کا
جس میں حادثہ ہو جائے
جس میں سانحہ ہو جائے
تم بھی افتخار عارف
تم بھی ڈوب جاؤ گے
تم بھی ٹوٹ جاؤ گے

(بارہواں کھلاڑی)

ہم زندگی کے کھیل میں لگے ہوئے ہیں اور اپنی اپنی باری کے منتظر ہیں۔ کون میدان میں ہے اور کون میدان سے باہر، کسی کو خبر نہیں۔ جو میدان میں ہیں اور احساس کی دولت سے بہرہ مند ہیں وہ جانتے ہیں کہ جو میدان میں ہیں وہ بھی میدان سے باہر ہیں۔ یہ کیفیت اس بے زمینی اور بے گھری سے الگ نہیں ہے جس کا ذکر مضمون کے شروع میں کیا گیا ہے۔ ایک زمین ہمارے وجود سے باہر ہے۔ ایک ہمارے دل کے اندر ہے۔ زندگی کرنے یا زندگی کی دہشت اور اس کے جبر سے مقابلہ کرنے کے لیے، یا سیاسی ظلم و استبداد کے خلاف نبرد آزما رہنے کے لیے، بار بار دل کی زمین کی طرف لوٹنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ انسان جتنا نہاں خانۂ باطن میں جھانکتا ہے، اتنا نیا ہوتا ہے، اس کا ایمان تازہ ہوتا ہے، اور

زندگی کے دُکھ درد اور ظلم و جور سے پنجہ لڑانے کی تابِ مقاومت میں اضافہ ہوتا ہے۔ یہ مکالمہ سُننے سے تعلق رکھتا ہے:

ہوا کے پردے میں کون ہے جو چراغ کی لَو سے کھیلتا ہے
کوئی تو ہوگا
جو خلعتِ انتساب پہنا کے وقت کی رَو سے کھیلتا ہے
کوئی تو ہوگا
حجاب کو رمزِ نور کہتا ہے اور پَرتو سے کھیلتا ہے
کوئی تو ہوگا"
"کوئی نہیں ہے
کہیں نہیں ہے
یہ خوش یقینوں کے، خوش گمانوں کے واہمے ہیں جو ہر سوالی سے ہیبتِ اعتبار لیتے ہیں
اس کو اندر سے مار دیتے ہیں
کوئی نہیں ہے
کہیں نہیں ہے"
"تو کون ہے وہ جو لوحِ آبِ رواں پہ سُورج کو ثبت کرتا ہے، اور بادل اچھالتا ہے
جو بادلوں کو سمندروں پر کشید کرتا ہے اور بطنِ صدف میں خورشید ڈھالتا ہے
وہ سنگ میں آگ، آگ میں رنگ، رنگ میں روشنی کا امکان رکھنے والا
وہ خاک میں صوت، صوت میں حرف، حرف میں زندگی کا سامان رکھنے والا

ان چند صفحات میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ افتخار عارف نے اپنے تخلیقی سفر میں جس ملکِ سخن کو دریافت کیا ہے، اس کے خاص خاص منطقوں کی کچھ آگہی حاصل ہو جائے۔ ان کی قلمروِ شعر میں وادیاں بھی ہیں اور چوٹیاں بھی، درد کے گھنے جنگل بھی ہیں اور روح کی گہرائیوں میں بہنے والی سبک سیر ندیاں بھی۔ کہیں انسانی رشتوں کی چاندنی ہے اور کہیں ظلم کے طوفانوں نے عافیت کے خیموں کی طنابیں کاٹ دی ہیں۔ دشتِ بلا میں سموم اور صرصر کی آندھیاں چل رہی ہیں اور پیاسی ریت میں انسان کا لہو قطرہ قطرہ جذب ہو رہا ہے۔ اس منظر نامے کا پورا تعارف نہ تو مقصود تھا، نہ ممکن ہے کیونکہ کوئی بیان شاعری کا بدل نہیں۔ شاعری کا پورا تعارف خود شاعری ہے۔ اس مسافت کے لیے ضروری ہے کہ دیدۂ بینا خود بابِ سخن وا کرے۔ افتخار عارف نے جس درد کی صلیب اٹھائی ہے وہ ہمارا اور ہمارے عہد کا درد ہے سب کا درد ہے۔ لیکن اس میں انفرادی شان انھوں نے اس طرح پیدا کی ہے کہ اس درد کو انھوں نے بے زمینیوں کے احساس کے ساتھ قبول کیا ہے اور اس میں بستیوں، شہروں اور زمینوں کی عظمت کے ساتھ ساتھ گھر دہلیز کی حرمتوں کا دکھ درد ذہنی خلوص کے ساتھ شامل کر دیا ہے۔ وہ آج کے انسان کا المیہ بیان کرتے ہیں لیکن ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے نہ نوحہ گری کی ہے نہ رجز خوانی، بس دردِ دل رقم کر دیا ہے ان کا درد ایسی قوت ہے جو باطن کا نور بن کر وجود کو منور کر دیتا ہے۔ ان کا پیرایہ بالعموم رمزیہ اور علامتی ہے لیکن ان کا لہجہ نامانوس نہیں۔ اس میں ایسی کشش اور دلآویزی ہے جو ان کی اپنی ہے۔ افتخار عارف کا شیوۂ گفتار، کلاسیکی رچاؤ، شائستگیٔ اظہار، گہری دردمندی اور شدتِ احساس سے عبارت ہے۔ اس میں جو قوتِ نمو ہے اور انفس و آفاق سے اسے جو نسبت ہے، اس کے پیشِ نظر کہا جا سکتا ہے کہ اس آواز کے نغمے تازہ و شیریں رہیں گے۔

(۱۹۸۳ء)

نثری نظم کی شناخت

اس مضمون کو لکھنے کی ضرورت ہرگز پیش نہ آتی اگر نثری نظم کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے، اس کی نوعیت محض نظری نہ ہوتی اور اطلاقی پہلو بھی پیشِ نظر رہتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ابھی ولادت نہیں اور حسب نسب اور رنگ ونسل کی بحث چھڑی ہوئی ہے، یا اگر ولادت ہو چکی ہے تو نومولود کو دیکھے بھالے بغیر اس کے عدم اور وجود کی گفتگو ہو رہی ہے۔ یا یہ کہ اتنی اولادوں کے ہوتے ہوئے نئی اولاد کی ضرورت بھی کیا ہے اور اگر ہے تو اس کو اولادِ نرینہ کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے یا کسی اور خانے میں رکھا جائے۔ نثری نظم اس میدانِ کارزار کا منظر پیش کرتی ہے جس میں ہر طرف سے تیروں کی بارش ہے اور بالکل سایے میں وہ سبزۂ نودمیدہ ہے جو سر اٹھاتے ہی پامال ہو رہا ہے۔ مجھ کم فہم کا خیال ہے کہ اس سلسلے میں بنیادی مشکلات دو ہیں۔ اوّل یہ کہ اردو اپنے مزاج اور منہاج کے اعتبار سے مغربی زبانوں سے الگ ہے، اس میں نثری نظم کے فریم ورک کو ان سے ہٹ کر دیکھنا ہوگا اور اس کا واحد طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ اسے خود ان اردو تخلیقات سے اخذ کیا جائے جو نثری نظم کے نام سے لکھی جا رہی ہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ وزن، موزونیت، آہنگ، تکلمی آہنگ، داخلی آہنگ یا شعری آہنگ کی جو بحث چھڑ گئی ہے، وہ بھی کئی الجھاووں کا شکار رہے۔ ایک الجھاوا

توہماری اپنی مشرقی روایت کی دین ہے جہاں شاعری میں وزن بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور آہنگ وزن ہی کا پروردہ ہے یعنی وزن سے ہٹ کر آہنگ کا کوئی تصور ہی نہیں کیا جاسکتا۔ دوسرا الجھاوا مغربی روایت سے پیدا ہوتا ہے کیونکہ مغرب کے شعری آہنگ کی تطبیق اردو پر اس طرح نہیں ہوسکتی جس طرح مغربی زبانوں پر ہوتی ہے۔ رہی نئے تجربے کی ضرورت کی بات تو ضرورت کا معاملہ بھی اتنا آسان نہیں جتنا نظر آتا ہے۔ اس کے افادی" اور "غیر افادی" پہلوؤں کو تو آسانی سے الگ کیا جاسکتا ہے لیکن اس میں کچھ گرہیں ایسی بھی ہیں جن کا تعلق جتنا شعوری رشتوں سے ہے اتنا لاشعوری تقاضوں سے بھی ہے۔ کسے معلوم تھا کہ غزل جسے حالی کے زمانے نے غیر افادی تسلیم کر لیا گیا تھا اور جسے وسط بیسویں صدی میں مصلوب کر دینے کی تیاریاں بھی ہوگئی تھیں، بغیر کسی ہیئتی تبدیلی کے "غیر افادی" ہونے کے باوجود نہ صرف آبرومندی کی سند پا گئی، بلکہ ثقافتی جڑوں کے احساس کی بھی ضامن قرار پائی۔ یہ سارا عمل ایک صدی کے زمانے میں ہوا۔ نثری نظم کی بحث دس برس سے زیادہ پرانی نہیں۔ اتنے کم وقت میں کسی نئے تجربے کے بارے میں حکم لگانا شاید پیشین گوئی کے ذیل میں آئے گا، اور پیشین گوئی تنقید کا منصب نہیں۔ چنانچہ سر دست ہم صرف اتنا کر سکتے ہیں کہ نثری نظم کے نام پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کو سامنے رکھ کر یہ جاننے کی کوشش کریں کہ اس کی نوعیت کیا ہے، اور کیا اس میں واقعی کوئی شعری تجربہ بیان ہوا ہے۔ اگر اس میں اظہار کی تخلیقی قوت نہیں ہے اور یہ بحیثیت نظم متاثر ہی نہیں کرتی تو اپنا اور دوسروں کا وقت خراب کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ ذیل میں بنیادی تنقیحات قائم کر کے اسی نوعیت کے مطالعہ کی کوشش کی جائے گی۔

(۱)

نثری نظم کی بحث کا آغاز بقول ڈاکٹر وزیر آغا ۱۹۷۴ء میں ہوا جب

"اوراق" کی ایک خاص اشاعت میں ذوالفقار احمد تابش نے نثری نظم کا سوال اٹھایا اور بحث میں ڈاکٹر وزیر آغا، ریاض احمد، مرزا ادیب، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر سلیم اختر اور ڈاکٹر سہیل احمد نے حصہ لیا۔ اس وقت نثری نظم لکھی تو جانے لگی تھی لیکن اس نے باقاعدہ رجحان کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ اس کے بعد چند برسوں میں یہ بحث دو دھڑوں میں بٹ گئی اور دو متضاد رویے سامنے آئے۔ ظاہر ہے ایک طرف وہ نئے شاعر ہیں جو نثری نظم کو نئے مؤثر وسیلے کے طور پر برتنا چاہتے ہیں اور اس بنا پر اس کی حمایت کرتے ہیں کہ "اس میں تخلیقی تجربہ غیر مسخ شدہ صورت میں سامنے آتا ہے"۔ دوسری طرف وہ حضرات ہیں جو پابند شاعری کرتے ہیں یا پابند نظم اور آزاد نظم کے قائل ہیں۔ یہ لوگ نثری نظم کو اظہار کے عجز سے تعبیر کرتے ہیں اور اس تجربے کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتے۔ ڈاکٹر انور سدید کا خیال ہے کہ "مندرجہ بالا دو طبقوں کے ساتھ ایک طبقہ اور بھی پیدا ہو گیا ہے جس نے نثری نظم کو تحریک کے طور پر تو قبول نہیں کیا لیکن اس تجربے کو بیک نظر مسترد کرنے کی کاوش بھی نہیں کی، بلکہ نظم کے شعری آہنگ کو برقرار رکھنے کی تائید کی"۔ انھوں نے اس مختصر طبقے میں ڈاکٹر وزیر آغا، وحید قریشی اور ریاض مجید کے نام لیے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شمس الرحمان فاروقی اور خود ڈاکٹر انور سدید کو بھی اسی طبقے سے متعلق سمجھنا چاہیے۔

ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے کہ "آہنگ کی تلاش میں موجودہ نقائص اور اوزان کے جملہ دستور حرفِ آخر نہیں، آئندہ کے امکانات کو تلاش کرنا فنکار کا بنیادی حق ہے۔ نثری شاعری بھی آہنگ کو تلاش کرنے ہی کی ایک کوشش ہے"۔

ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے "سوال نثری نظم کو مسترد کرنے یا نہ کرنے کا نہیں، کیونکہ اس نئی صنفِ ادب کے وجود کا جواز بہر حال موجود ہے، لیکن اس کو شاعری کے تحت شمار نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ ہر صنفِ ادب کا ایک کم سے کم وصف ضرور ہوتا ہے۔ نثری نظم کو اگر شاعری کے تحت شمار کیا گیا تو شاعری سے اس کا کم سے کم

وصف یعنی شعری آہنگ کا التزام بھی چھن جائے گا۔"

شمس الرحمان فاروقی کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں "میں نثری نظم کا مخالف نہیں ہوں" لیکن "میں اب تک نہیں سمجھ سکا کہ نثری نظم ہماری شاعری کی کون سی صنفی یا ہیئتی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔" (لیکن' راقم الحروف کا ہے)

آپ نے دیکھا وحید قریشی، وزیر آغا اور انور سدید" آہنگ" کو مسئلے کی جڑ قرار دیتے ہیں اور وزیر آغا اسے اس لیے شاعری تسلیم نہیں کرتے کہ اس میں شاعری کی کم از کم شرط "شعری آہنگ" نہیں ہے، جب کہ شمس الرحمان فاروقی سرے سے نثری نظم کے صنفی جواز ہی کے قائل نہیں۔ ظاہر ہے کہ انور سدید نے جس گروہ کو مختصر قرار دیا ہے وہی مختصر گروہ نثری نظم کے رد میں سب سے زیادہ فعّال ہے، اور اسی گروہ نے اپنے مؤقف کو تنقیدی دلائل سے استوار بھی کیا ہے۔

عالمی ادب کی شعری روایت پر نظر ڈالی جائے تو نثری نظم اتنی نئی صنف نہیں جتنا اردو میں اسے سمجھا جا رہا ہے۔ کئی زبانوں کی پرانی لوک روایتوں میں نثری نظموں سے ملتی جلتی منظومات یا ان کے ٹکڑے مل جاتے ہیں۔ البتہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک کے طور پر سب سے پہلے نثری نظم نے فرانس میں سر اٹھایا جہاں اسے خاطر خواہ کامیابی ہوئی، چنانچہ بودلیر کو اس کا امام مانا جاتا ہے۔ رمبو، ملارمے، لوتریاموں اور کئی دوسرے اہم شاعروں نے اسے پروان چڑھایا۔ فرانس میں نثری نظم کا عروج درحقیقت، وزن، بحر اور قافیے کی جکڑ بندیوں یا تمدن کی مصنوعی پابندیوں کے خلاف بغاوت پر مبنی تھا۔ انگریزی زبان میں اس کا رواج نسبتاً کم ہوا اس لیے کہ انگریزی فری ورس میں آزادی کے امکانات پہلے سے موجود تھے۔ والٹ وٹمین کی نظموں کے بارے میں اب تک یہ بحث چلی آ رہی ہے کہ اس کی بہت سی نظمیں مُروّجہ اوزان کے سانچوں پر پوری نہیں اترتیں اور فیصلہ نہیں ہو سکا کہ یہ آزاد نظمیں ہیں یا نثری نظمیں۔ نثری نظم لکھنے والوں میں ترگنیف، رِلکے، سولزنٹسن اور بورخس قابلِ ذکر ہیں۔ اسی طرح جیمز جوائس، پاسٹرناک،

اور ہرمن ہیس کی تحریروں کو بھی بعض لوگ بطور نثری نظم پڑھتے اور داد دیتے ہیں۔

ہندوستان میں ٹیگور کی گیتانجلی کے بارے ہیں معلوم ہے کہ یہ نثر میں ہے لیکن اس کو بالعموم نظم سمجھا جاتا ہے۔ نیاز فتحپوری نے گیتانجلی کا ترجمہ عرضِ نغمہ" کے نام سے بیسویں صدی کے شروع میں کیا تھا۔ شمس الرحمان فاروقی نے لکھا ہے کہ میر ناصر علی ایسی تحریریں خیالاتِ پریشاں کے عنوان سے عرضِ نغمہ سے بھی پہلے شائع کرا چکے تھے۔ بیسویں صدی کے ربعِ اول میں شعرِ منثور، ادبی شاہپارے یا مختلف ناموں سے نثری نظموں سے ملتی جلتی چیزیں بالعموم لکھی جانے لگی تھیں، جن کا ایک ثبوت جوش ملیح آبادی کے پہلے مجموعے روحِ ادب (مطبوعہ ۱۹۲۰ء) میں ایسی نظموں کا اندراج ہے۔ بقول وزیر آغا ۱۹۲۹ء میں حکیم محمد یوسف حسن، مدیر نیرنگِ خیال نے پنکھڑیاں کے عنوان سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس کے مندرجات ہئیت اور مزاج کے اعتبار سے نثری نظم کے عین مطابق ہیں۔ آزادی کے بعد اس نوع کی باقاعدہ کاوش میراجی کے یہاں ملتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کا بیان ہے " ۴۹-۱۹۴۸ء میں بمبئی سے رسالہ خیال میراجی اور اختر الایمان نکالتے تھے، اس میں کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں، عنوان ہوتا تھا نثری نظمیں اور شاعر کا نام ہوتا تھا بسنت سہائے۔ اس نام کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہیں تھا نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔ میرا ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں خود میراجی لکھ رہے تھے اور انھوں نے اس طرح کا ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جس کو آزاد تلازمۂ خیال کہتے ہیں، اور ہر نظم میں تو نہیں لیکن بعض نظموں میں یہ چیز دیکھی جاسکتی ہے جیسے ان کی نظم ہے جاتری۔ باقر مہدی کا خیال ہے" میراجی کی نظم جاتری میں نثری نظم کی طرف چلنے کا اشارہ ملتا ہے۔" (بحوالہ شاعر ص ۹۵-۹۶) تاہم نثری نظموں کا پہلا مجموعہ سجاد ظہیر کا پگھلا نیلم ہے جو ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا۔ اگرچہ ان نظموں میں بعض مصرعے مروجہ اوزان میں ہیں۔ لیکن یہ امکان تو بعد کی نثری نظم میں بھی ملتا ہے۔ لگ بھگ اسی زمانے میں اعجاز احمد کی نثری نظمیں سویرا اور

سوغات میں شائع ہوتی رہیں جن پر داد بھی ملی۔ البتہ نثری نظم کی ترویج کی تازہ کوششیں ۱۹۷۴ء میں شروع ہوئیں۔ انیس ناگی انھیں رسالہ نصرت کی نثری نظموں کے لیے مخصوص اشاعت سے منسوب کرتے ہیں۔ ان دس برسوں میں ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی متعدد شعرا نے نثری نظم کو شعری اظہار کے ایک موثر وسیلے کے طور پر اپنایا ہے۔ ان میں پابند شاعری کرنے والے بھی ہیں اور نئے شعرا بھی۔ بعض نے کم نظمیں کہی ہیں، بعض نے زیادہ اور بعض نے تو مجموعے بھی شائع کیے ہیں۔ ان میں سے بعض اہم نام یہ ہیں :

پاکستان : اعجاز احمد، احمد ہمیش، کشور ناہید، مُنیر نیازی، ساقی فاروقی، صلاح الدین محمود، زاہد ڈار، قمر جمیل۔ مبارک احمد، زمیں فروغ (مرحوم) سارا شگفتہ (مرحومہ) یوسف کامران (مرحوم) انیس ناگی، فاطمہ حسن، جاوید شاہین، اسد محمد خاں، عذرا عباس، افضال احمد سید، سعادت سعید، نسرین انجم بھٹی، سیما خاں، شائستہ حبیب، ذی شان ساحل، عشرت آفریں۔

ہندوستان : خورشید الاسلام، باقر مہدی، بلراج کومل، قاضی سلیم، شہریار، کمار پاشی، ندا فاضلی، عادل منصوری، مخمور سعیدی، زبیر رضوی، صلاح الدین پرویز، حمید الماس، عین رشید، صادق ظفر احمد، صفیہ اریب، مشتاق علی شاہد، مصحف اقبال توصیفی، شین کاف نظام، پرت پال سنگھ بیتاب، چندر بھان خیال، حمید سہروردی۔

ان کے علاوہ بھی دونوں ملکوں میں بہت سے نئے لکھنے والے نثری نظم کو وسیلۂ اظہار بنا رہے ہیں، اور ان کی تعداد روز بروز بڑھ رہی ہے۔ ایسے بہت سے نئے لکھنے والوں کی تخلیقات شاعر بمبئی کے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر (مطبوعہ ۱۹۸۳ء) میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

---

(۲)

نئی نسل کے شاعر نثری نظم کو بالعموم ایک باغیانہ تحریک کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنا تخلیقی آزادی کے لیے ضروری ہے۔ اس رویے کی بہترین ترجمانی رئیس فروغ مرحوم کا وہ بیان ہے جسے انور سدید نے نقل کیا ہے:

"پروز پوئم نے ہمیں وہاں سے پکارا تھا جہاں حرفوں کی جھاڑی میں آگ لگی ہوئی تھی۔ ہم نے آگ سے مکالمہ کیا اور شہر میں جا کر اعلان کیا کہ ہمارے آدمیوں سے وزن، بحر اور قافیے کی بیگار کوئی نہ لے۔ پھر ہم نے اپنی تحریروں پر خون سے نشان لگا دیے تاکہ چمک اور گرج کے ساتھ آنے والا وقت جب چوپائیوں کے پہلوٹھوں کو مارتا ہوا آئے تو خون کے نشانوں والی تحریروں کو چھوڑتا جائے۔ اس کے بعد یوں ہوا کہ بادل بہت زور سے کڑکا اور بڑے بڑے اولے گرے اور کھڑی فصلیں برباد ہو گئیں۔"

یہاں کن بادلوں اور کس ژالہ باری کی طرف اشارہ ہے۔ اگر اس سے مراد پابند شاعری کرنے والوں کی مخالفت ہے یا بعض مقتدر نقادوں کا رویہ ہے تو یہ خدشات بے بنیاد بھی ہو سکتے ہیں، کیونکہ تخلیق اگر پُر جوش ہے اور زمین زرخیز ہے تو تازہ ہواؤں کے ساتھ نئی فصلیں پھر لہلہا اٹھیں گی۔ دراصل جب بھی کوئی چیز صدیوں تک چلن میں رہے، تو اس کی حیثیت اسٹیبلشمنٹ کی ہو جاتی ہے۔ ہر اسٹیبلشمنٹ اپنی جگہ پر جبر ہے۔ اگرچہ اس جبر میں اختیار کی راہیں بھی نکلتی ہیں جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ اردو کے عروضی نظام کا تعلق

اس کے SUPER STRUCTURE سے ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو اصل کی تمام بحروں کو اردو جوں کا توں اپنا لیتی۔ ایک خاموش دبا دبا سا تغیر کا عمل تاریخ میں برابر جاری رہا ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں شرؔر اور اسمٰعیل نے آزادی کے حق میں آواز اٹھائی اور کچھ تجربے کئے گئے۔ پھر عظمت اللہ خاں نے ایک باغیانہ تحریک چلانے کی کوشش کی لیکن خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔ بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں اسی جذبے نے پھر آزاد نظم کے رجحان کے تحت انگڑائی لی اور باوجود شدید مخالفتوں کے یہ تجربہ کامیاب ہوا اور آزاد نظم اردو شاعری میں راسخ ہوگئی۔ آزاد نظم کا تصور بھی بعض دیگر اصناف کی طرح ہم نے مغرب سے لیا۔ لیکن جتنی آزادیاں آزاد نظم کو مغرب میں حاصل تھیں اتنی اردو میں حاصل نہ ہوسکیں۔ اس کی وجہیں دوسری بھی ہوں گی لیکن ایک خاص وجہ ہماری دقیانوسیت بھی ہے اور دقیانوسی فضا میں تھوڑی سی آزادی حاصل کرلینا بھی ایک بہت اہم تاریخی اقدام تھا۔ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا نظم کی ساخت میں مزید وسعتیں پیدا کرنے کا کمزور سا رجحان بھی اسی کے ساتھ ساتھ پرورش پاتا رہا لیکن اس نے ایک فعال ادبی تحریک کی شکل حال ہی میں اختیار کی۔ نثری نظم کے رد و قبول کے سلسلے میں جو چیز بنیادی تضادات پیدا کررہی ہے اور سب سے زیادہ الجھن کا سبب بنی ہوئی ہے وہ آہنگ کا تصور ہے۔ اسے داخلی آہنگ، شعری آہنگ، تکلمی آہنگ، نثری آہنگ، نامیاتی آہنگ وغیرہ مختلف اصطلاحوں سے موسوم کیا جارہا ہے۔ آہنگ کے یہ مختلف تصوّرات اس قدر متضاد اور متناقص ہیں کہ خلطِ مبحث کی صورت پیدا ہوگئی ہے یعنی وہ حضرات بھی جو نثری نظم کے مخالف ہیں اور وہ بھی جو نثری نظم کے حق میں ہیں، کسی نہ کسی طرح کے آہنگ ہی کا سہارا لیتے ہیں۔ پابند شاعری کے بارے میں تو معلوم ہے کہ آہنگ اس کا لازمی عنصر ہے، لیکن اگر نثری نظم کے لیے بھی آہنگ ضروری ہے تو پھر یہ معلوم کرنا ہوگا کہ اس آہنگ کی نوعیت کیا ہوگی۔ کیونکہ اگر یہ آہنگ بھی وزن اور بحر سے ملتی جلتی

کوئی چیز ہے تو پھر نثری نظم کی ضرورت ہی کیا ہے اور اگر اس سے الگ ہے تو یہ غور طلب ہے کہ کیا اردو میں اوزان و بحور سے ہٹ کر کوئی آہنگ ہو سکتا ہے۔

انیس ناگی جو نثری نظم کی موافقت میں پیش پیش ہیں، لکھتے ہیں: "اردو شعرا نے اصوات اور آہنگ کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کے بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں"۔ چنانچہ وہ عروضی آہنگ کے بجائے زبان کے "نامیاتی آہنگ" پر انحصار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں "جو صوت اور معنی کا بہاؤ ہے"۔

ڈاکٹر وزیر آغا کا بیان ہے "یہ کہنا ممکن ہے شعری مواد کسی بھی فنی تخلیق کے لیے ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر کوئی صنف بھی بار آور نہیں ہو سکتی۔ مگر اسے شاعری سمجھنا ناممکن ہے کیونکہ اس میں شعری آہنگ کا فقدان ہوتا ہے جس سے شاعری عبارت ہے:

"شعری آہنگ میں وزن ایک لازمی شے ہے۔ مگر یہ وزن کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ یہ کچھ اور وزن کے بغیر درشن تو یقیناً نہیں دیتا مگر یہ بھی ضروری نہیں کہ جہاں وزن ہو وہاں یہ کچھ اور بھی لازماً ابھر آئے"۔

"وزن چاہے کسی بھی صورت میں ہو وہ بہر حال نظم اور نثر کا مابہ الامتیاز ہے"۔

اس بارے میں شمس الرحمان فاروقی کے متعلقہ بیانات یوں ہیں:

(۱) جب تک ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد نہ کرلیں SPEECH RHYTHM میں نظمیں کہنا تو بعد کی بات ہے، اپنی شاعری کے موجودہ ساکت و جامد آہنگوں کے حجرۂ ہفت بلا سے ہی نکل نہ پائیں گے۔ . . نظم و نثر کا امتیاز عروض کی حدِ فاصل سے نہیں کیا جانا چاہیے"۔ (لفظ و معنی)

(۲) "اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف الوزن ہو سکتے ہیں لیکن ان میں ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے۔ . . بعینہٖ یہی بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے۔ . . اسی طرح نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص

کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے۔ لہٰذا اسے نثری نظم کہنا ایک طرح کا قولِ محال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی کہنا چاہیے۔" (شعر، غیر شعر اور نثر)

(۳) "نثری شاعری کے لیے کوئی نظریاتی یا عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔" (نثری نظم یا نثر میں شاعری")

(۴) "ہمارے یہاں.... ایسا موزوں شعر ممکن نہیں ہے جو کسی بھی بحر میں نہ آسکے۔" (ایضاً)

میں نے ان اقتباسات کو بعینہٖ اسی طرح پیش کیا ہے جس طرح شمس الرحمان فاروقی نے اپنے تازہ مضمون "نثری نظم یا نثر میں شاعری" میں درج کیا ہے۔ چنانچہ ان کو سیاق وسباق سے الگ کرنے کی ذمہ داری اگر کسی کی ہے تو انھیں کی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اقتباس دو میں فاروقی نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت کو بھی دیکھتے ہیں، اور چونکہ بقول ان کے نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے، اس لیے وہ نثری نظم کو نظم ہی کہنا چاہتے ہیں۔ اقتباس (۱)، (۳) اور (۴) میں انھوں نے بالکل دوسری بات کہی ہے۔ یعنی یہ کہ نثری شاعری کے لیے عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل ہے اور نظم کی پہچان عروض سے نہیں کرنی چاہیے، جب کہ اقتباس (۲) میں رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کے حوالے سے انھوں نے جس "ہم آہنگی" یا "موزونیت" کا ذکر کیا ہے وہ دراصل عروض ہی کی دین ہے۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں "موزونیت" کا کوئی دوسرا تصور ہو جس کا ان کے مضمون میں کوئی ذکر نہیں۔ چنانچہ اگر اقتباس (۲) کو جس کی وجہ سے ان کے بیانات میں تضاد لازم آتا ہے، نظر انداز کر دیا جائے تو اقتباس ایک تین اور چار کے بنیادی خیال سے اتفاق کرنا مشکل نہیں، کیونکہ ان بیانات میں انھوں نے دو بے حد اہم باتیں تسلیم کرلی ہیں، جن سے بحث کو آگے بڑھانے میں مدد ملے گی:

۱۔ شاعری اور نثر کا امتیاز عروض سے نہیں کیا جانا چاہیے۔

۲۔ SPEECH RHYTHM میں نظمیں لکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم عروض کی بیجا

بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد کرلیں۔

باوجود اس کے کہ یہ بیانات صاف ہیں اور نثری نظم کے لیے کسی طرح کے عروضی سانچے کا سہارا نہیں لیتے، لیکن RHYTHM کے حوالے سے شمس الرحمان فاروقی نے آہنگ کا تسمہ لگا رہنے دیا ہے۔ اس آہنگ کی انھوں نے کوئی تعریف نہیں کی اور آہنگ کا یہی چکر سارے جھگڑے کی جڑ ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا آہنگ سے بالکل دوسری چیز مراد لیتے ہیں۔ انھوں نے جس آہنگ کو شاعری کا کم از کم وصف قرار دیا ہے، وہ اسے "شعری آہنگ" سے موسوم کرتے ہیں۔ اس شعری آہنگ سے ان کی مراد اصلاً "وہ آہنگ ہے جو شاعر کو ایک عالمِ خود فراموشی کے سپرد کر دیتا ہے، یعنی سوتے جاگتے کی سی کیفیت... جب تک شاعر اس آہنگ کی زد پر نہ آئے، اپنے شعری باطن کی سیاحت کر ہی نہیں سکتا۔ لہٰذا سوال محض یہی نہیں کہ کیا شعری آہنگ کو منہا کر دینے سے کوئی تخلیق شاعری کہلا سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہ کیا شعری آہنگ سے متصف ہوئے بغیر کوئی شاعر شعر کہہ بھی سکتا ہے کہ نہیں"۔ گویا شعری آہنگ سے وزیر آغا کی مراد وہ نفسیاتی کیفیت ہے جو شاعر پر تخلیق شعر کے وقت طاری ہوتی ہے۔ اس اقتباس کو ان اقتباسات کے ساتھ ملا کر پڑھیں جو اس سے پہلے پیش کیے گئے ہیں، تو ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا شعری آہنگ میں وزن کو ایک لازمی شے سمجھتے ہیں۔ مگر یہ ماورائے وزن ایک ذہنی کیفیت بھی ہے۔ اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے اس کا رشتہ ثقافتی پس منظر میں جاری وساری آہنگ سے بھی ملایا ہے۔ ان کا بیان ہے "ہر ملک (یعنی ہر ثقافتی اکائی) کی شاعری 'وزن' کے مختلف تصورات میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ تصورات کا انتخاب نہیں کرتی بلکہ مجبور ہوتی ہے کہ اس خاص تصور یا تصورات کو اپنائے جو اس کے اپنے ثقافتی ورثے کی دین ہیں جو اس کے تار و پود میں رچے بسے ہی نہیں اس کے ماحول اور سائکی میں بھی ہمہ وقت موجود ہیں"۔ جب وہ ثقافتی مجبوری کی بات

کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ وزن وہی ہے جو نظامِ عروض کی دین ہے۔ کیونکہ ہر ثقافت
کی سماعت اوزان کی ہم آہنگی کا اپنا الگ تصور رکھتی ہے۔ یہاں یہ غور طلب ہے
کہ عروضی وزن تو اپنے تکنیکی نظام کی بنا پر تجرباتی بنیاد رکھتا ہے، جب کہ وہ وزن
جسے وزیر آغا شعری آہنگ کہہ رہے ہیں (یعنی سوتے جاگتے کی کیفیت یا شعری موڈ)
تو یہ سراسر نفسیاتی تصور ہے جس کی تجرباتی بنیاد کا فراہم کرنا ناممکنات کو دعوت
دینا ہے۔ کوئی پیمانہ جس کی نوعیت تکنیکی ہو وہ غیر تجرباتی ہو ہی نہیں سکتا۔ وزیر آغا
نے ان دونوں کو غالباً اس لیے ملا دیا ہے تاکہ وہ نثری نظم کو نثر کی ذیل میں لاسکیں
حالانکہ وہ جس شعری آہنگ یا تخلیقی موڈ کا ذکر کر رہے ہیں وہ محض شاعری سے
مخصوص نہیں بلکہ یہ نفسیاتی تخلیقی کیفیت تمام فنونِ لطیفہ کی جان ہے۔ رقص، موسیقی،
مصوری، ادب، آرٹ کوئی چیز اس سے باہر نہیں۔ اور ادب میں یہ صرف شاعری
ہی سے مخصوص نہیں بلکہ تخلیقی نثر بھی تخلیقی موڈ کے بغیر وجود پذیر نہیں ہو سکتی۔ نیز
چونکہ مجوزہ شعری آہنگ کوئی ٹھوس تجرباتی EMPIRICAL بنیاد نہیں رکھتا، اس
کی مدد سے نثری نظم کی کوئی منفی یا مثبت تعریف مرتب نہیں کی جاسکتی۔

وزن، موزونیت، اور شعری آہنگ کے مجوزہ مطالبات پر نظر ڈال
لینے کے بعد اب ایک ہی چیز باقی رہ جاتی ہے، یعنی زبان کا نامیاتی آہنگ جو
بقول انیس ناگی "صوت و معنی کا بہاؤ ہے اور ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت
رکھتا ہے"۔ یہاں نامیاتی آہنگ کو عروضی آہنگ کے بالکل مخالف معنی میں استعمال
کیا گیا ہے۔ اور اس سے مراد اگر وہ آہنگ ہے، جس میں لفظوں کی ترتیب نثر کی
طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے تو بے شک یہ آہنگ نثر کا یا گفتگو کا بنیادی آہنگ
ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کا ذکر کر کے
موزونیت اور تکلمی آہنگ میں جو خلطِ مبحث پیدا کیا ہے، قطع نظر اس بیان کے ان کے
متذکرہ SPEECH RHYTHM اور نامیاتی آہنگ میں در اصل زیادہ فاصلہ نہیں۔ آہنگ
کے ان دونوں تصورات سے بات زبان کے فطری سانچوں یا ان پیمانوں تک پہنچ

. ں ہے جن میں الفاظ کی ترتیب بالکل اس طرح ہوتی ہے جس طرح اصلاً وہ بولے یا بالعموم لکھے جاتے ہیں، نیز کلموں میں جو فطری اتار چڑھاؤ یا زیروبم کی کیفیت ہوتی ہے جو زبان کا لازمی وصف ہے۔

یہاں یہ بات غورطلب ہے کہ ہم میں سے وہ لوگ بھی جو نثری نظم کو وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنے والی باغیانہ کوشش سمجھتے ہیں (انیس ناگی) اور وہ بھی جن کے نزدیک نثری شاعری کی کوئی عروضی بنیاد نہیں ہوسکتی (شمس الرحمان فاروقی) یہ بھی آہنگ کا اصطلاحی سہارا لینے کے لیے مجبور ہیں۔ کیوں؟ اس لیے کہ صدیوں سے اردو میں شعر کا جو تصور چلا آرہا ہے، وہ بغیر آہنگ کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ تجربہ پسندی کی خاطر ہم نے بہت زور مارا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ وزن کی شرط نظم کے لیے ہے، شعر کے لیے وزن شرط نہیں۔ شعر کی یہ تعریف مانع ہے جامع نہیں۔ سو شعر کے لیے کیا چیز شرط ہے؟ یعنی اگر اس باغیانہ موقف کو تسلیم کرلیا جائے کہ نثری نظم کے لیے وزن شرط نہیں، تو پھر ہمیں بتانا پڑے گا کہ اس کے لیے کیا چیز شرط ہے تاکہ اس کی انفرادی حیثیت قائم ہوسکے۔ نظم کی صنفی تعریف کے لیے ہمیں کسی تلاش وجستجو کی ضرورت نہیں کیونکہ نظم خواہ پابند ہو یا آزاد، اس کی صنفی تعریف موجود ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن بطور ہیئت کے پابند نظم اور آزاد نظم کی الگ الگ تعریف ہے جن کی اپنی اپنی تکنیکی تجرباتی EMPIRICAL بنیاد ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر نہیں کیا جاسکتا۔ صرف اتنا ہی نہیں نثری نظم ان ہیئتوں اور ایسی تمام ہیئتوں کو رد کرتی ہے اور ان کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ یہ جاننے کی کوشش کی جائے کہ نثری نظم کی اپنی ہیئتی بنیاد کیا ہے اور کیا یہ لائق تجزیہ EMPIRICAL ہے کیونکہ اگر یہ EMPIRICAL نہیں تو الگ سے نثری نظم کا وجود قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ ظاہر ہے اس کی بنیاد نامیاتی آہنگ یا تکلمی آہنگ پر ہے۔ اگر اس آہنگ کی تجزیاتی نوعیت معلوم ہوجائے تو مسئلہ حل ہوسکتا ہے۔ لیکن اس آہنگ کی اب تک

کوئی تعریف نہیں کی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس بارے میں عروض سے مدد نہیں مل سکتی کیونکہ یہ عروض کی رد ہے۔ جمالیات سے بھی مدد نہیں مل سکتی، کیونکہ مسئلہ جمالیاتی قدر کا نہیں، ہیئتی قدر کا ہے۔ یہ آہنگ چونکہ بول چال کا آہنگ یعنی زبان کا فطری آہنگ ہے، اگر کہیں سے مدد مل سکتی ہے تو صرف لسانیات سے اور لسانیات میں بھی صرف اس کی شاخ صوتیات سے جو ٹھوس تجزیاتی مشاہدے پر مبنی ہے۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ اصلاً راقم الحروف نے اس بحث کی تکنیکی تفصیل پیش نہیں کی تھی۔ اس مضمون کا پہلا مسودہ اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونی ورسٹی کے اردو شعریات پر منعقد ہونے والے سیمینار میں پڑھا گیا تھا، اس وقت بعض شرکاء بالخصوص پروفیسر آل احمد سرور اور پروفیسر مسعود حسین خاں نے اصرار کیا کہ اس بارے میں نثری آہنگ کی بحث بھی ضرور سامنے آنی چاہیے۔ سو اس کو انھیں حضرات کی خواہش کے احترام میں درج کیا جاتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نثری نظم جس نئی بوطیقا کی تلاش میں ہے، اس کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ کی شناخت ہی پر رکھی جا سکتی ہے۔ اگر یہ شناخت ممکن ہے تو نثری نظم کی شناخت بھی ممکن ہے۔ اور اگر یہ شناخت ممکن نہیں تو نثری نظم کی کوئی تعریف قائم نہیں کی جا سکتی۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ بحث خاصی وقت طلب اور غیر دلچسپ ہے لیکن جن حضرات کی طبیعت ایسے مباحث سے الجھتی ہو، ان کے لیے اس مضمون کا پڑھنا ضروری نہیں۔

(۳)

...ی آہنگ کیا ہے؟

نثری آہنگ کیا ہے؟ نثری آہنگ وہی ہے جو تکلم یا بول چال کا آہنگ ...یہ آہنگ کیا ہے؟ اس کا جواب آسان نہیں۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہے۔ ...روف کی صورت میں لکھی جاتی ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ حروف ہی ... لیکن جب کوئی زبان بولی جاتی ہے اور آوازیں لفظوں میں ڈھلتی ہیں،

اور لفظ مل کر کلمے بنتے ہیں، تو کلمے میں صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہی صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت زبان کا آہنگ ہے۔ عام تحریر میں آوازیں تو حروف کے ذریعے ظاہر کر دی جاتی ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی یہ کیفیت ضبطِ تحریر میں نہیں آتی، حالانکہ کلمے میں کوئی آواز مجرد واقع نہیں ہوتی بلکہ اس صوتی بہاؤ ہی کا حصہ ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آوازیں (یعنی مصمتے، مصوتے، نیم مصوّتے) تو الگ الگ بولے جا سکتے ہیں اور ان کی انفرادی صوتی حیثیت ہے، اس لیے یہ انفرادی طور پر لکھے بھی جا سکتے ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی کیفیت انفرادی صوت کی پہچان نہیں بلکہ آوازوں کے ملنے اور لفظوں کے کلمے میں بولے جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ کیفیت کئی خصوصیات کا مجموعہ ہے جو بیک وقت وارد ہوتی ہیں اور لفظوں اور کلموں پر چھائی رہتی ہیں۔ اس لیے تجصوتیات PHONOLOGY میں ان خصوصیات کو SUPRA-SEGMENTAL PHONEMES کہتے ہیں۔ بعض ماہرین نے انھیں PROSODIC FEATURES کا نام بھی دیا ہے۔ جس طرح ہر زبان میں آوازوں کا اپنا نظام ہوتا ہے، اسی طرح ہر زبان ان بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے بھی اپنے اپنے طور پر کام لیتی ہے۔ بعض زبانوں میں ان کی زیادہ اہمیت ہے، بعض میں کم، لیکن یہ خصوصیات پائی ہر زبان میں جاتی ہیں، اور بول چال کے آہنگ کی تشکیل انھیں بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے ہوتی ہے۔

آوازوں یعنی حروف کی تعریف کرنا جتنا آسان ہے (کیونکہ انھیں الگ
جا سکتا ہے) بالاصوتی امتیازی خصوصیات کی نشاندہی کرنا اتنا ہی مشکل
ہ ایک تو یہ لہر کی صورت میں واقع ہوتی ہیں، دوسرے یہ موقع و محل کی
ر بولنے والے کے جذبات کے اتار چڑھاؤ سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔
ہے کہ زبان میں ب یا پ یا م یا ن کی آواز کی صوتی حدود مقرر
اگر ان میں سے کوئی اپنی کسی ہم صوت آواز سے تکمیلی بٹوارے میں ہے تو
قوع کی حدود بھی معلوم ہیں، لیکن ایک ہی کلمہ کئی طرح سے بولا جا سکتا

ہے اور ایک ہی کلمہ میں زور کبھی ایک لفظ پر پڑ سکتا ہے کبھی دوسرے پر۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو آوازیں ایک طرح سے نسبتاً جامد ہیں اور کلمے کا صوتی بہاؤ یا آہنگ نسبتاً سیال ہے۔ یہی سیال پن استعمال کی وہ UNIQUENESS رکھتا ہے جو اہلِ زبان کی خاص میراث ہے، اور غیر اہلِ زبان اس کو برسوں کی مشق کے بعد ہی سیکھ سکتا ہے۔ آوازیں تو نسبتاً جلد سیکھی جا سکتی ہیں، لیکن زبان کا لہجہ آتے آتے آتا ہے۔

اس آہنگ کے تین حصے خاص ہیں :

(۱) طول QUANTITY

(۲) بل STRESS

(۳) سُر لہر INTONATION

طول

طول QUANTITY سے مراد آوازوں بالخصوص مصوتوں کی کمیّت ہے۔ جو مصوتہ جتنا طویل ہوگا اس کے ادا کرنے میں اتنی زیادہ قوت صرف ہوگی اور وہ لفظ میں اتنا نمایاں ہوگا یعنی صوتی زیر و بم میں اس کا کردار نمایاں ہوگا۔ ویسے تو آوازوں کے زمانی وقفے تقریباً مقرر ہیں اور آوازیں انھیں کے مطابق وقوع پذیر ہوتی ہیں اور یہی مقررہ زمانی وقفے ہمارے عروض کی بنیاد ہیں، لیکن عروض کی بنیاد صوت پر نہیں، حرف پر ہے۔ اگرچہ حروف مصمتوں اور مصوتوں دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں
[illegible]روض میں زیادہ تر مصمتی حروف سے کام لیا گیا ہے۔ آوازوں میں مصمتی
[illegible]مصوتی حروف باہم تبادل ہو سکتے ہیں، چنانچہ اسی سے بحروں کا ترنم
[illegible]ہے اور ہر شاعر کا مزاج، معنیاتی ضرورت اور انتخابِ الفاظ مقررہ
[illegible]ر ترنم پیدا کرنے میں کارفرما ہوتے ہیں، لیکن عروض مصوتوں کے
[illegible]ھانے کے سلسلے میں شدید بے ضابطگی کا شکار ہے جس کے جواز میں
[illegible] دلیل پیش نہیں کی جا سکتی۔ بہرحال یہ بے ضابطگی، صدیوں کے

تاریخی عمل کے بعد عمرانیاتی چلن کا درجہ حاصل کر چکی ہے، اور جس کو اب دور کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ عروض ایک طرح کے الفاظ میں مصوتوں کی کمیّت کو کم کرنے کی اجازت دیتا ہے، جب کہ دوسری طرح کے الفاظ میں یہ اجازت نہیں۔ یہ زبان کے فطری بہاؤ کی پہلی بڑی آزادی ہے جس پر عروض نے غیر منصفانہ پہرہ بٹھا رکھا ہے۔ نثری نظم کی بنیاد چونکہ زبان کے فطری بہاؤ یا فطری آہنگ پر ہے، نثری نظم اس فطری آزادی کو بحال کرنے کی طرف پہلا بڑا قدم ہے۔ یوں تو بعض زبانوں میں مصمتوں کے وقفوں کو بھی طویل یا خفیف کیا جا سکتا ہے، لیکن اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ اردو میں طویل اور خفیف مصوتوں کے سٹ موجود ہیں، جیسے زیر کی آواز اور یائے معروف کا سٹ یا زبر کی آواز اور الف کا سٹ، یا پیش کی آواز اور واؤ معروف کا سٹ۔ ان میں اور بعض دوسری مصوتی آوازوں میں خفیف اور طویل کی نسبت ہے۔ طویل مصوتوں کا زمانی وقفہ سات آٹھ سینٹی سیکنڈ اور خفیف مصوتوں کا تین چار سینٹی سیکنڈ ہوتا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا عام بول چال میں یہ وقفے جامد نہیں بلکہ سیّال ہیں یعنی تین چار سینٹی سیکنڈ سے سات آٹھ سینٹی سیکنڈ تک ان کا پورا RANGE کام میں آتا ہے۔

بل

دنیا کی بہت سی زبانوں میں جن کا عروض لوچدار ہے، مصمتوں کو نہیں بلکہ مصوتوں کی کمیتی یعنی مقداری نوعیت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ زبان کے آہنگ میں یہ آزادی ایک اور آزادی سے مل کر کام کرتی ہے، یا یوں زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ خصوصیت اس خصوصیت سے مربوط ہے کیونکہ زبان کی آہنگ ایک عنصر کا نام نہیں، بلکہ ایک سے زیادہ عناصر باہمد گر مربوط کارفرما ہوتے ہیں۔ دوسری خصوصیت STRESS یعنی بل ہے جو مصوتوں کے وارد ہوتا ہے، یعنی جہاں مصوتہ طویل ہوگا، بل بھی وہاں ہوگا۔ مصوتوں

کی کمیتی عمل آوری در اصل بل یعنی زور سے جڑی ہوئی ہے۔ جن زبانوں میں بل امتیازی نوعیت رکھتا ہے، وہاں مصوتوں کی تخفیف و اشباع بل ہی کے زیر اثر وقوع پذیر ہوتا ہے اور بل ہی موزونیت کی اکائی قرار پاتا ہے۔ بل زبان کے فطری آہنگ کی آسان ترین اکائی ہے۔ لیکن ہر زبان میں ایسا نہیں۔ اردو میں بل امتیازی نوعیت نہیں رکھتا، یعنی لفظ میں اس کی جگہ بدل جانے سے معنی نہیں بدلتے جیسا کہ انگریزی میں ہوتا ہے۔ مثلاً انگریزی لفظ IMPORT میں اگر پہلے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں اسم (درآمد) اور اگر دوسرے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں فعل (درآمد کرنا)۔ یہی حال PERMIT، PERMÍT اور سینکڑوں دوسرے الفاظ کا ہے۔ اردو لفظ میں بل کی جگہ بدل دیں تو معنی نہیں بدلتے مثلاً آنا، جانا، یا دادی، شادی یا کسی بھی لفظ میں پہلے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں یا دوسرے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں، معنی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ چنانچہ اردو میں بل اس طرح امتیازی نوعیت نہیں رکھتا جس طرح انگریزی میں رکھتا ہے لیکن اصل جگہ بدل دینے سے اردو لفظ اجنبی ضرور محسوس ہوتا ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ اردو میں بل کا وجود ہے اور یہ بل زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل میں کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔

اردو میں بل کے غیر امتیازی ہونے سے ثابت ہے کہ یہ خاصا کمزور ہے، کمزور کر یہ اتنا نمایاں نہیں جتنا انگریزی میں ہے۔ اس لیے اردو میں بل کی پہچان اصولوں کا تعین خاصا پیچیدہ مسئلہ ہے۔ ہندی اس معاملے میں ـــے نہیں۔ KELLOGG کی ہندی گرامر ۱۸۷۵ء میں شائع ہوئی۔ اس ـدو بل کا سب سے پہلا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے:

"ACCENT, THOUGH UNQUESTIONABLY EXISTING IN HIN
MUCH LESS STRONGLY MARKED THAN IN ENGLISH, AND
QUITE SUBORDINATE IN IMPORTANCE TO QUANTITY. E

CONVERSATION THE HINDI HABITUALLY OBSERVES THE QUANTITY OF EACH SYLLABLE." 1

اردو میں بل پر سب سے پہلے ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ نے توجہ کی، اور اردو الفاظ میں بل کے وقوع کے اصول وضع کیے۔ اس کے بعد ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ان سے بحث کی اور ان میں اضافہ کیا۔ یہ دونوں کتابیں پیرس میں لکھی گئیں۔ اس کے بعد وقتاً فوقتاً ماہرین اس پر کام کرتے رہے ہیں۔ میری نظر سے اب تک ذیل کے دس حضرات کا کام گزر چکا ہے:

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 105-112.
2. T. GRAHAME BAILEY: "ONE ASPECT OF STRESS IN URDU AND HINDI," JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY, 1933. Pp124-126.
3. MASUD HUSAIN: A PHONETIC & PHONOLOGICAL STUDY OF THE WORD IN URDU (ALIGARH 1954) Pp31-36.
4. S.G. RUDIN: " NEKOTORYE VOPROSY FONETIKI JAZYKA XINDUSTANI," AKADEMIJA NAUK SSSR INSTITUT VOSTOKOVEDENIJA, YCENYE ZAPISKI (1958) Pp 233-263.
5. RAMESH CHANDRA MEHROTRA: " STRESS IN HINDI," INDIAN LINGUISTICS, VOL 26, Pp96-105.
6. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-65) Pp89-102.
7. ڈاکٹر گیان چند جین: "اردو میں بل اور زور" اردو ادب شمارہ ۱ (۱۹۶۳) ص ۱۱۰-۱۲۷
(یہ مضمون "لسانی مطالعے" (دہلی ۱۹۷۳ء) میں شامل ہے۔ ص ۱۰۷-۱۲۶)
8. PUNYA SLOKA RAY: "HINDI URDU STRESS," INDIAN LINGUISTICS 27 (1966) Pp95-101.
9. ASHOK R. KELKAR: STUDIES IN HINDI-URDU, I: INTRODUCTION & WORD PHONOLOGY (POONA 1968) p 26.
10. ARYENDRA SHARMA: " HINDI WORD ACCENT" INDIAN LINGUI VOL 30 (1969) Pp115-118.

اس سلسلے میں گیان چند جین کا کہنا ہے کہ محی الدین قادری زورؔ اور

مسعود حسین خاں نے بل کی جو تعین کی ہے، انھیں اس کے بیشتر حصے سے اتفاق ہے۔ لیکن انھوں نے صوتی رکن کی صرف تین قسمیں مقرر کی ہیں: ایک ماترا کا رکن، دو ماترا کا رکن، تین ماترا کا رکن۔ ڈاکٹر اشوک کیلکر نے اس سہ گانہ تقسیم کو بنیاد بنا کر صوتی ارکان کو بھاری رکن، درمیانہ رکن اور ہلکا رکن کا نام دے کر بل کے اصولوں کو اور بھی سادہ اور آسان بنا دیا ہے۔ لسانیات کے ارتقا کا سارا سفر دراصل زبان کے خصائص کے تجزیے اور بیان میں "سادگی" کی تلاش کا سفر ہے۔ اس میں اصولوں کی سادگی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اگرچہ آریندر شرما نے اشوک کیلکر کے اصولوں سے اختلاف کیا ہے اور ان کے رد میں مثالیں بھی دی ہیں، لیکن چونکہ یہ ساری مثالیں ہندی (سنسکرت) الفاظ کی ہیں، میرا خیال ہے کہ اردو کے لیے اب تک کی تحقیقات کی روشنی میں گیان چند جین اور اشوک کیلکر کے اصول سب سے جامع ہیں۔ ذیل میں مزید "سادگی" اور آسانی کے لیے ان تین اصولوں کو بھی صرف ایک اصول میں سمیٹنے کی کوشش کی جائے گی۔ اس سے پہلے دیکھیے کہ اشوک کیلکر نے صوتی ارکان کو تین شقوں میں بانٹا ہے۔ یہ گیان چند جین کے ایک ماترا، دو ماترا اور تین ماترا کے رکن ہیں، جن کی انھوں نے بالترتیب دو، چھ اور سات قسمیں بیان کی ہیں۔ کیلکر کی تین شقیں حسبِ ذیل ہیں:

ہلکا رکن (LIGHT SYLLABLE) : جو خفیف مصوتہ (یعنی زیر، زبر، پیش) پر ختم ہو، جیسے اِدھر، اُدھر، کِدھر کا پہلا رکن۔

درمیانہ رکن (MEDIUM SYLLABLE) : جو خفیف مصوتے کے بعد ایک مصمتے پر ختم ہو (جیسے اِن، کَب) یا طویل مصوتے (الف، واؤ، یائے) پر ختم ہو (جیسے آ، جا، کھا / یا آنا، جانا، کھانا کا کوئی رکن)

بھاری رکن (HEAVY SYLLABLE) : مندرجہ بالا دو کے علاوہ کوئی سا رکن (جیسے اُون، دام، کاشت، شست، امن، پاؤ، آؤ)۔

اوپر کی تشریحات کی روشنی میں اردو لفظ میں بل کے اصولوں کو ایک قانون میں یوں سمیٹا جا سکتا ہے جو خاکسار کا وضع کردہ ہے :

STRESS ⟶ ON {
HEAVY SYLLABLE
MEDIUM SYLLABLE } IF NO H SYLLABLE
PENULTIMATE H/M SYLLABLE } IF MORE THAN ONE H/M SYLLABLES

یعنی موٹا اصول یہ ہے کہ اردو لفظ میں بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا۔
اگر کوئی بھاری رکن نہیں ہے تو درمیانہ رکن چونکہ سب سے بھاری ہے، بل اس پر آئے گا۔
اور اگر کسی لفظ میں ایک سے زیادہ بھاری رکن ہوں / یا بھاری رکن کی غیر موجودگی میں ایک سے زیادہ درمیانہ رکن ہوں، تو بل آخری سے پہلے والے رکن پر آئے گا۔
ہلکے رکن پر بل آ ہی نہیں سکتا۔ اسی لیے قانون میں سرے سے اس کا ذکر ہی نہیں ہے۔

اشوک کیلکر اور گیان چند جین نے ثانوی بل اور تیسرے درجے کے بل کی بحث بھی چھیڑی ہے

مَ'گر' یہ بھی'گ کر' کَس' بات' کی' گ+وا'ہی بن'+تی ہے'
شَر'م + سا+ری کی' آ'نچ کی'
کہ جَ'ذ+بے کی' حِد'+دت کی'

واضح رہے کہ مندرجہ بالا الفاظ اگرچہ کلموں میں واقع ہوتے ہیں، لیکن لفظ میں بل کے وقوع کو دکھانے کے لیے ان میں لفظ کا بل الگ الگ ظاہر کیا گیا ہے۔ کلمے میں بلؔ طول کے علاوہ آہنگ کے تیسرے عنصر یعنی سُر لہر سے بھی متاثر ہوتا ہے، اس کی بحث آگے آئے گی۔

سُر لہر INTONATION

زبان کے بالاصوتی عناصر میں طول اور بل کے ساتھ ساتھ سُر لہر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ آہنگ کے نشیب و فراز یا زیر و بم کا کوئی تصور سُر لہر کے بغیر مکمل ہی نہیں۔ ہم ہمیشہ ایک سی بلندی سے نہیں بولتے۔ جملے میں آواز کبھی نیچے آتی ہے کبھی اونچی اٹھتی ہے۔ آواز کے اس اتار چڑھاؤ کو سُر TONE کہتے ہیں۔ آواز کی زیادہ بلندی یا کم بلندی کے لیے صوت درجہ PITCH کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ جملے میں اونچائی کے اختتامی حصے کو CONTOUR "لہر" کہتے ہیں۔ جملے میں سُر ایک مسلسل کیفیت ہے جو آواز کے "صوت درجہ" PITCH اور لہر کے CONTOUR سے مل کر بنتی ہے۔ مختلف زبانوں میں اس کے مختلف درجے ہیں۔ طول اور بل کو تو الگ الگ لفظوں میں دکھا سکتے ہیں، لیکن سُر لہر (اردو میں) کلمہ یا اجزائے کلمہ کے ساتھ ہی واقع ہو سکتی ہے۔ جاپانی زبان یا اس سے ملتی جلتی زبانوں میں سُر لفظ کا امتیازی وصف ہے۔ ایک لفظ کو اونچے سُر کے ساتھ بولیں تو ایک معنی اور سُر بدل کر بولیں تو دوسرے معنی حاصل ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ جملے کی اقسام اور جملوں کے معنی کی تفریق میں یعنی گرامر میں سُر لہر سے بیش بہا مدد ملتی ہے۔ مثلاً

حامد بازار گیا تھا

کو اگر ہموار سُر سے بولیں تو یہ بیانیہ جملہ ہے جس میں اطلاع دینا مقصود ہے۔ لیکن اگر اس کو اونچا اٹھتے ہوئے سُر سے بولیں تو یہی جملہ استفہامیہ بن جاتا ہے۔ مزید یہ کہ اگر حامد پر زور دے کر سُر کو فوری بلند کر کے بولیں تو یہی جملہ استعجابیہ بن جاتا ہے یعنی حامد تو بیمار ہے یا اُسے بازار جانا منع ہے، وہ کیسے بازار چلا گیا، یا کہا تو محود سے تھا، تعجب ہے کہ حامد بازار چلا گیا۔ نیز اگر بجائے حامد کے بازار پر زور دے کر اور سُر کو بلند کر کے بولیں تو بھی معنی بدل جائیں گے۔ اس سے ظاہر ہے کہ سُر لہر اردو لفظ میں تو امتیازی نہیں لیکن جملے میں امتیازی ہے۔

جس طرح بل اس بات پر منحصر ہے کہ لفظوں کو بولتے ہوئے پھیپھڑوں سے آنے والی ہوا کے اخراج میں کتنا زور صرف ہو رہا ہے یا ادائیگی کتنی قوت سے کی جا رہی ہے، اسی طرح سُر لہروں کی تشکیل میں صوتی لبوں کا تناؤ اور ان کا ارتعاش کارفرما رہتا ہے۔ گویا بولتے وقت ہوا کے اخراج کے (۱) وقفے، یعنی طول (۲) قوت، یعنی زور یا بل، اور (۳) صوتی لبوں کا تناؤ یعنی سُر لہر مل کر زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل کرتے ہیں۔

اردو (اور ہندی) میں سُر لہر (INTONATION) کے مسئلے پر اب تک درج ذیل حضرات نے توجہ کی ہے :

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 113-116.
2. KATAYUN H. CAMA: "A STUDY OF THE NATIVE HINDUSTANI MELODY PATTERN & THE ACQUIRED ENGLISH MELODY PATTERN WITH SPECIAL REFERENCE TO THE TEACHING OF ENGLISH IN INDIA." ARCHIVES NEERLANDAISES DE PHONETIQUE EXPERIMENTALE XI (1939) Pp 103-110.
3. J.R. FIRTH: INTRODUCTION TO A.H. HARLEY, COLLOQUIAL HINDUSTANI (LONDON 1944); INTRODUCTION TO T. GRAHAME BAILEY, TEACH YOURSELF URDU (LONDON 1956).
4. W.K. MATTHEWS: "PHONETICS AND PHONOLOGY IN HINDI," MAITRE PHONETIQUE, SER 102 (1954) Pp 18-23.
5. VASUDEV NANDAN PRASAD: ADHUNIK HINDI VYAKARAN AUR RACNA (PATNA 1956)

6. گوپی چند نارنگ ، "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" اردو نامہ شمارہ ۱۴ (اکتوبر- دسمبر ۱۹۶۳ء) ص ۷ - ۲۵

نیز دیکھیے: اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو (ایڈیشن دوم دہلی جنوری ۱۹۶۴ء) ص ۵۲-۵۴

7. PUNYA SLOKA RAY: "THE INTONATION OF STANDARD HINDI," (CHICAGO 1964) MIM.

8. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-1965) p 129.

محی الدین قادری زور، میقوز اور واسدیو نندن پرشاد نے دو سُرلہروں کا ذکر کیا ہے۔ فرتھ اور کاما نے سُرلہروں کے وجود کی توثیق کی ہے، درجہ بندی نہیں کی۔ راقم الحروف نے سب سے پہلے درجہ بندی کی اور تین امتیازی سُرلہروں کی نشاندہی کی۔ پنیہ شلوک رے اور رپلی مور دونوں اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ اردو (ہندی) میں تین طرح کے صوت درجے ہیں۔ اردو نامہ (۱۹۶۳ء) کے مضمون میں میں نے ان تین صوت درجوں کے لیے ا سے خفی، ۲ سے میانہ، اور ۳ سے جلی لہجہ مراد لیا تھا۔ رے کی دریافت ہے کہ بل کے ONSET سے لے کر سانس وقفہ تک PITCH (صوت درجہ) کی کارفرمائی رہتی ہے جو مسلسل کیفیت ہے اور جس کو انھوں نے لہریا CONTOUR کہا ہے۔ مور نے لہریوں کے پانچ خصائص بیان کیے ہیں:

۱۔ مائل بہ فراز
۲۔ مائل بہ نشیب
۳۔ ہموار
۴۔ فراز مائل بہ نشیب
۵۔ نشیب مائل بہ فراز

تماشا شروع ہونے میں تو ابھی آدھا گھنٹہ باقی ہے

عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ جہاں طول زیادہ ہو یعنی رکن بھاری ہو، وہاں بل بھی نمایاں ہوتا ہے، اور جملے میں صوت درجہ بھی وہیں اونچا ہوتا ہے۔ رپلے مور کا کہنا ہے کہ ان تینوں عناصر میں سے استثنائی صورتوں میں صرف دو عنصر بھی مل کر آسکتے ہیں، یعنی صوت درجہ تو بلند ہو اور زور دینے کی وجہ سے بل میں شدت ہو، لیکن رکن میں طول نہ ہو۔ گویا بھاری رکن کے اصل بل سے ہٹ کر جملے میں کسی مقام پر زور دینے سے درمیانہ درجہ کے رکن پر بھی بل آسکتا ہے جہاں صوت درجہ بلند ہو گیا ہو، نیز یہ بھی ممکن ہے کہ طول اور بلند صوت درجہ تو ہو لیکن زور نہ ہو، یا طول اور زور تو ہو لیکن بلند صوت درجہ نہ ہو۔ (ص ۶۰)

اوپر کے جملے میں سب سے زیادہ زور /آدھا گھنٹہ/ پر ہے۔ لفظ میں بل کے قاعدے کی رو سے /آ/ اور /دھا/ دونوں درمیانے درجے کے برابر برابر رکن ہیں، سو آخری سے پہلے رکن یعنی /آ/ پر بل آنا چاہیے۔ اسی طرح گھن + ٹہ میں /گھن/ نسبتاً بھاری ہے، اس پر بل آنا چاہیے۔ لیکن جملے میں زور کی وجہ سے /آدھا گھنٹہ/ ایک ہی STRESSGROUP میں آ گئے۔ ایک ہی بل گروپ میں نمایاں بل صرف ایک ہی رکن پر آسکتا ہے دو پر نہیں۔ یوں "آ" "دھا" اور "گھن"، تینوں درمیانے درجے کے رکن ہیں، (ٹہ۔ کا سوال نہیں کیونکہ وہ خفیف رکن ہے) قاعدہ ہے کہ بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا، لیکن اگر ایک سے زیادہ ایک ہی جیسے رکن ہوں تو بل آخری سے پہلے رکن پر آئے گا۔ چنانچہ "دھا" پر بل آئے گا اور صوت درجہ PITCH بھی وہیں زیادہ بلند ہے۔ اسی طرح

/ہونے میں / بھی ایک STRESSGROUP ہے۔ لفظی بل کے قاعدے کی رو سے /ہو / پر بل آسکتا تھا، لیکن جملے میں /ہیں / کے ساتھ آنے کی وجہ سے یہ بل آخری سے پہلے رکن یعنی /نے / پر آگیا۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ اصلاً تو لفظ /ہونے / میں /ہو / پر بل تھا لیکن جملہ بولتے ہوئے کیونکہ /ہونے میں / ایک گروپ میں آگیا، نمایاں بل /نے / پر وارد ہوگا، اور /ہو / کا بل کمزور پڑ گیا۔ اس کمزور بل کو ثانوی بل کہہ سکتے ہیں۔ اردو میں ثانوی بل کی یہی توجیہہ ہو سکتی ہے، یا پھر مرکب الفاظ میں، مثلاً خوب صورت میں اصلاً خوب پر بھی بل تھا، اور صو+رت میں آخری سے پہلے رکن یعنی /صو / پر بھی بل تھا لیکن جب دونوں لفظ ملا کر بولے جائیں گے تو خوب، صو، اور رت میں سب سے بھاری صوتی رکن خوب ہے، سو نمایاں بل اس پر آئے گا، اور /صو / کا بل ثانوی بل ہو جائے گا۔ حق بات یہ ہے کہ ثانوی بل ایک نظری موشگافی ہے۔ نثری آہنگ کو سمجھنے کے لیے اصل بل کا جاننا ہی کافی ہے۔ جملے میں بل خاص الفاظ ہی پر آتا ہے، حروفِ جار، ضمیر، تمیز، امدادی افعال یا جملے کے آخری الفاظ پر بالعموم نہیں آتا، اس لیے ہر لفظ پر بل ظاہر نہیں کیا گیا۔ بیانیہ جملے میں جس لفظ پر سب سے زیادہ زور ہو، اس کے بعد صوت درجہ گرتا چلا جاتا ہے۔ بیانیہ جملوں میں لہجہ عموماً ہموار ہوتا ہے سوائے اس لفظ یا الفاظ کے مجموعے کے جس پر زور دینا مقصود ہو۔ گالی یا رضامندی کے جملوں میں لہجہ مائل بہ نشیب رہتا ہے۔ شکوہ شکایت اور درخواست میں فراز مائل بہ نشیب۔ احترامی جملوں میں مائل بہ فراز۔ اسی طرح معلوماتی سوالوں میں مائل بہ نشیب، ہاں، نہیں والے سوالوں میں مائل بہ فراز، اور ندائیہ جملوں میں بھی مائل بہ فراز لہجہ ملتا ہے۔ لیکن غصے، خوشی، طنز اور دوسری جذباتی کیفیتوں کے تحت لہجہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ تنہا لفظ ہی معنی کی تفریق میں مدد نہیں کرتے۔ یہ جو عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ لفظ معنی کی تفریق کرتے ہیں، وہ ادھوری سچائی ہے، جملے میں طول

بل اور صوت درجہ مل کر یعنی جملے کا آہنگ معنی کی پوری تشکیل کرتا ہے۔ بغیر آہنگ کے جملہ لفظوں کا مجموعہ تو ہے لیکن پوری طرح بامعنی نہیں۔ آہنگ ہی جملے کو پوری طرح بامعنی بناتا ہے۔[۵]

۵۔ اس سلسلے کی ایک ضمنی بحث رنگا امر اور رنگا ماضی کے فرق کی ہے۔ اردونامہ کراچی شمارہ ۱۴ (اکتوبر۔ دسمبر ۱۹۶۳ء) میں جب میرا مضمون "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" شائع ہوا، اس سے پہلے ڈاکٹر مسعود حسین خاں کا مضمون "اردو صوتیات کا خاکہ" اور خاکسار کا مضمون "اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو" رسالہ اردوے معلیٰ دہلی یونیورسٹی کے لسانیات نمبر میں ۱۹۶۱ء میں شائع ہو چکے تھے۔ ان میں اردو مصوتوں اور مصمتوں کی بحث تھی۔ ان مضامین کا ذکر ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنے مضمون "اردو کی آوازیں" مطبوعہ اردو ادب شمارہ ۴ (۱۹۶۱ء) میں کیا ہے۔ بعد میں راقم الحروف کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند جین کا جو مضمون اردونامہ شمارہ ۱۶ میں شائع ہوا، اور جس کا جواب میں نے شمارہ ۲۰ میں دیا تھا، اس میں رنگا (امر۔ کپڑے رنگا) اور رنگا (ماضی۔ کپڑا رنگا گیا تھا) میں فرق کرتے ہوئے میں نے سوال اٹھایا تھا کہ ان الفاظ میں فرق نون کے تلفظ کا نہیں، جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند جین کرتے ہیں۔ بلکہ فرق بل اور سُر لہر کا ہے۔ اس کا جواب ڈاکٹر گیان چند جین نے نہیں دیا۔ کیونکہ اس سے ان کی نون کی تقسیم پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے، دوسرے اگر بل کا فرق تسلیم کر لیا جائے تو اردو میں بل امتیازی قرار پاتا ہے، اس لیے کہ دونوں الفاظ میں معنی کا فرق ہے، اور یہ فرق از روئے بل قائم ہو رہا ہے۔ کچھ مدت بعد جملے میں بل کی حیثیت پر غور کرتے ہوئے اس مسئلہ کا حل خود مجھے سوجھ گیا۔ وہ یہ کہ رنگا / ماضی میں قاعدہ کے مطابق بل پہلے رکن پر ہے۔ یہ جملے میں بھی قائم رہتا ہے، اس لیے کہ جملہ مائل بہ نشیب صوت درجہ (PITCH) پر ختم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس / رنگا / امر بطور جملہ مائل بہ فراز صوت درجہ کے ساتھ ادا ہوگا جس سے بل جو پہلے رکن پر تھا، بدل کر دوسرے رکن پر آجاتا ہے۔ یعنی اصلی بل تو پہلے رکن ہی پر ہے، تبدیلی جملے کی سُر لہر کی وجہ سے ہوتی ہے۔ اب نثر کے آہنگ کے مسئلے پر لکھتے ہوئے جب RUDIN کے مضمون کا (باقی اگلے صفحے پر)

ذیل میں منیر نیازی کی نظم "موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے" کا آہنگ ملاحظہ فرمائیے، پڑھنے کے انداز میں فرق ہو سکتا ہے، لیکن عام طریقہ یہی ہوگا جو درج کیا جا رہا ہے۔ بل طول کے ساتھ وارد ہوتا ہے، اس کو کھڑے زبر سے دکھایا گیا ہے، سُر لہر گراف سے ظاہر کی گئی ہے:

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے

اور کہیں پر سبز قطعۂ اراضی

خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں

اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں

ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ

(پچھلے صفحے سے) انگریزی ترجمہ کرم نیلسن کا کیا ہوا نظر سے گزرا تو معلوم ہوا کہ رسمجھا ر ماضی اور رسمجھا / امر جوڑے کی روشنی میں RUDIN کو بھی اسی الجھن کا سامنا ہوا ہے، اور وہ بھی اسی نتیجہ پر پہنچا کہ اس مسئلہ کو جملے کے آہنگ یعنی SENTENCE PROSODY کی روشنی میں حل کرنا چاہیے۔ RUDIN کی رائے سے میرے خیال کی توثیق ہو جاتی ہے۔

ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے

ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں

ایک خانقاہ کے آثار ہیں

دوسری طرف سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

(ساعت سیار ۱۹۸۲ء)

اس بحث سے یہ مسئلہ صاف ہو جاتا ہے کہ نثری نظم میں مصرعے یا جملے آہنگ رکھتے ہیں۔ یہ آہنگ آواز کے وقفوں یعنی طول، زور یعنی بل، اور آواز کے زیر و بم یعنی سُر لہروں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ بول چال کی فطری نغمگی انھیں تین اجزا سے عبارت ہے۔ ان تین اجزا یعنی طول، بل اور سُر لہر کو بالترتیب RHYTHM / DYNAMICS اور MELODY بھی کہا جاتا ہے۔ عروض میں یہ نغمگی اوزان کی خاص ترتیب اور موزونیت سے پیدا ہوتی ہے۔ بول چال یا نثر میں یہ جملے کے فطری آہنگ سے وجود میں آتی ہے۔ فطری آہنگ کے حق میں دو باتیں خاص کہی جا سکتی ہیں، اول یہ کہ اس میں خیال کے اظہار کو موزونیت کے لیے مسخ کرنے کی ضرورت نہیں۔ دوسرے یہ کہ جملے میں الفاظ اس وقت تک پورے معنی نہیں رکھتے جب تک وہ آہنگ کے ساتھ ادا نہ ہوں، یعنی آہنگ معنی کی کلی تفریق میں نہایت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ چنانچہ زبان کے فطری آہنگ پر انحصار کرنے سے نثری نظم نہ صرف زبان کی فطری نغمگی کا ساتھ دینے کی ضمانت فراہم کرتی ہے، بلکہ اظہار کی مکمل آزادی کی ایسی راہ بھی کھولتی ہے جو اس سے پہلے موجود تو تھی لیکن شاعری کے لیے میسّر نہ تھی۔

(۴)

نثری نظم کی نظریاتی بنیاد کو ثابت کرنے کے لیے زبان کے فطری آہنگ

کی وضاحت ضروری تھی۔ نثری آہنگ وہی ہے جو زبان کا فطری تکلمی آہنگ ہے۔
تقریباً دس برس سے نثری نظم کے ضمن میں آہنگ کا ذکر چل رہا ہے لیکن اس کی
تکنیکی بنیادوں کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اوپر کی بحث سے یہ بات
پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ نثری آہنگ بھی نغمگی کے کسی بھی نظام کی طرح تجزیاتی
EMPIRICAL بنیاد رکھتا ہے اور اس کی مدد سے نثری نظم کی ہیئتی تعریف ممکن
ہے۔ یہ آہنگ چونکہ زبان کی فطری ساخت پر مبنی ہے اور بحیثیت جوہر کے جملہ
میں موجود ہے۔ (کیونکہ بغیر آہنگ کے عناصر کے جن کا ذکر اوپر کیا گیا، کوئی جملہ
کُلی طور پر بامعنی نہیں ہوسکتا) اس کے لیے کسی خاص التزام کی ضرورت نہیں۔ یہ
وزن کی طرح تجزیاتی تو ہے لیکن چونکہ زبان کی فطری آزادی پر مبنی ہے اور جملے
کے ساتھ ازخود وارد ہوتا ہے، اس لیے وزن کی طرح اس کے لیے خود ساختہ التزام
کی ضرورت نہیں ہے۔ ہر زبان کی فطری نغمگی دوسری زبان کی نغمگی سے مختلف ہوتی
ہے۔ اردو زبان کی بھی اپنی فطری نغمگی ہے، اور نثری آہنگ اسی فطری نغمگی اور
اس کے امتیازی عناصر پر مبنی ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔ اس بحث کے
بعد آئیے اب دیکھیں کہ اردو میں نثری نظم کے نام پر جو تخلیقات پیش کی جارہی ہیں
وہ نظم کے تقاضوں کو کہاں تک پورا کرتی ہیں؟ نثری نظم لکھنے والوں کے قافلے میں
بہت سے نام ہیں اور نثری نظموں کے بہت سے مجموعے اور انتخاب بھی شائع ہوچکے
ہیں۔ لیکن یہاں استصواب کے لیے صرف ایسے شاعروں کو لیا جائے گا جنھوں نے
محض کسی تبلیغی یا تحریکی جوش کے زیرِ نظر ایسی نظمیں نہیں لکھیں، بلکہ جو پابند شاعری
میں بھی مستحکم حیثیت رکھتے ہیں۔ اس سے اس مفروضے کی بھی تصدیق یا تردید ہوجائے
گی کہ نثری نظم عجزِ بیان کی دلیل ہے یا اسے صرف انھیں لوگوں نے وسیلۂ اظہار
بنایا ہے جو مروجہ پابند شاعری نہیں کرسکتے۔ سب سے پہلے یہ چھوٹے چھوٹے پارے
دیکھیے:

پوری زندگی

کا حساب
کون دے سکتا ہے
حساب دینے کے لیے
پوری زندگی چاہیے

یہ کتنی عجیب
بات ہے کہ زمانہ
بزدل کو ہمیشہ معاف
کر دیتا ہے، مگر
بہادر کو کبھی
معاف نہیں کرتا

جو تمھیں نصیب ہے
وہی تمھارے غموں
کا باعث ہے
اور جو تمھیں نصیب نہیں
ہے، تم اسی کی
بدولت زندہ ہو

جب خوابوں کے دن بیت گئے
اور مایوسی برباد
کرنے
میں ناکام رہی

تب یہ راز کھلا
کہ زندگی خوشی
کے بغیر بھی ممکن
ہے

ان میں لفظوں کی ترتیب فطری اور سادہ ہے جیسے بالعموم نثر میں ہوتی ہے۔ کسی لفظ کو آگے پیچھے نہیں کیا گیا لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں کوئی تجربہ بیان کیا گیا ہے۔ لفظوں کو جس طرح سطروں میں بانٹا اور لکھا گیا ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تخلیق کار ان کو نظم کے طور پر پیش کرنا چاہتا ہے۔ لفظوں کی سطروں میں بالقصد تقسیم اور پیشکش شاعری میں بے اہمیت نہیں ہے۔ یہ بحث آگے اٹھائی جائے گی، سردست یہ ملاحظہ ہو کہ ان تمام پاروں میں صرف ایک ایک کلمہ بیان ہوا ہے۔ پہلے پارے کے دونوں حصے یعنی "پوری زندگی کا حساب کون دے سکتا ہے / حساب دینے کے لیے پوری زندگی چاہیے" باہمدگر مربوط ہیں۔ دوسرے پارے میں چوتھی سطر میں حرف "مگر" سے ارتباط ثابت ہے۔ تیسرے اور چوتھے پارے میں یہ تفاعل لفظ "اور" اور "تو" کا ہے اور پانچویں پارے میں کلمے کے دو اجزا میں ربط لفظ "تب" سے پیدا ہوا ہے۔ ان پاروں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ یہ نظمیں کہاں ہیں، یہ تو PARADOX ہیں یعنی ایسا بیان جو بظاہر متضاد ہو لیکن در اصل سچائی کا عنصر رکھتا ہو (قولِ محال) یا یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان کلموں کے باہم مربوط حصوں کے معنی کو جس طرح مربوط کیا گیا ہے اس سے ان دونوں میں EPIGRAM یا AXIOM کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ نثر کے شعری لوازم ہیں جو باوزن کلام میں بھی واقع ہو سکتے ہیں۔ بہرحال اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں ایک تجربہ بیان ہوا ہے اور اس کا اظہار شعریت سے عاری نہیں۔ اب ایک اور نظم دیکھیے:

جب
جنگل کی چھوٹی چھوٹی
کچی کچی جھونپڑیوں سے
ناتراشیدہ، نیم برہنہ
جوان لڑکیاں
سال کے پیڑ جیسی سیدھی
اپنے سینوں کے سڈول بوجھ
اور چوکنی آنکھوں کے ساتھ
شہر کے بازار میں
مہوے لے کر آتی ہیں
تو بوڑھی زمین
کی چھاتیوں میں
دودھ اتر آتا ہے

اس پر شاید ویسا کوئی الزام عائد نہیں ہوتا جو پہلے کے پانچ پاروں پر عائد ہو سکتا تھا۔ یعنی ان کی نوعیت قولِ محال کی ہے اور ان میں خیال کا شعری ارتقا نہیں ملتا۔ اگرچہ تائید میں بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب پابند یا آزاد نظمیں ایک مصرعے یا ایک سطر کی ہو سکتی ہیں (منیر نیازی کے یہاں جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں) تو پھر نثری نظم ایک کلمے یا ایک کلمے کے دو اجزا میں کیوں نہیں کہی جا سکتی۔ قطع نظر اس کے اوپر کی نظم میں جو تجربہ بیان ہوا ہے اگرچہ اس میں بھی دو نحوی ٹکڑے ہیں یعنی (ایک) جب جنگل کی چھوٹی چھوٹی کچی کچی جھونپڑیوں سے ناتراشیدہ، نیم برہنہ جوان لڑکیاں . . . . مہوے لے کر آتی ہیں۔ (دو) تو بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آتا ہے۔ لیکن اس میں قولِ محال کی کیفیت نہیں بلکہ خیال کا ارتقا ہے۔ پہلے حصے میں ناتراشیدہ، نیم برہنہ، سال کے پیڑ جیسی سیدھی، سینوں کے سڈول بوجھ،

جیسے پیکروں کے باوصف ایک واقعاتی بیان ہے۔ جب کہ بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آنا یکسر استعاراتی پیرایہ ہے، جس سے پورا اظہار ایک نظمیہ واحدے میں ڈھل جاتا ہے۔ اب اگر یہ اظہار نظم ہے تو سطروں کو مصرعے کہا جا سکتا ہے۔ اب تک جو نظمیں پیش کی گئیں وہ خورشید الاسلام کی تھیں۔ اب ذرا منیر نیازی کے یہاں سے دو مثالیں دیکھیے۔ ہمارے عہد کی شاعری میں منیر نیازی کی جو امتیازی حیثیت ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو:

اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

مَیں اس کی آنکھوں کو دیکھتا رہتا ہوں
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا
میں اس کی باتوں کو سنتا رہتا ہوں
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا
اب اگر وہ کبھی مجھ سے ملے
تو میں اس سے بات نہیں کروں گا
اس کی طرف دیکھوں گا بھی نہیں
مَیں کوشش کروں گا
میرا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے
اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے
اور کہیں پر سبز قطعۂ اراضی
خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں
اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں
ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ
ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر اُن کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے
ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں
ایک خانقاہ کے آثار ہیں
دوسری طرف سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

پہلی نظم "چھ رنگین دروازے" سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا تھا۔ اور دوسری نظم "ساعتِ سیّار" سے جو ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا تھا۔ ان دونوں نظموں میں ایسی کون سی بات ہے جو انھیں نظم تسلیم کرنے میں مانع ہو۔ کیا یہ ایک نظم کی طرح متاثر نہیں کرتیں۔ کیا ان میں شدتِ احساس، وحدتِ تاثر اور شعری معانی کا ارتکاز نہیں ہے۔ بلراج کومل کا کہنا ہے "منیر نیازی کی نثری نظموں میں سحر کاری کی کیفیت ان کی مستحکم آہنگ آمیز نظموں کے برابر ہے" ان میں لفظوں کا دروبست فطری اور سادہ ہے۔ لیکن زبان کا استعمال ہرگز سادہ نہیں۔ ان نظموں میں صوتی مناسبتیں ہیں، کہیں کہیں قافیہ ردیف کی کیفیت بھی ہے لیکن یہ ان نظموں کا لازمی جزو نہیں، سو یہ بحث غیر ضروری ہے۔ اصل چیز شعری تجربہ ہے اور زبان کے فطری آہنگ کے ساتھ اس کا "غیر مسخ شدہ" اظہار ہے۔ پہلی نظم میں ایک گہری نفسیاتی کیفیت کا اظہار ہے۔ راوی اُسے یا دکیوں بنا دینا چاہتا ہے یا وہ کیوں چاہتا ہے کہ اس کا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے۔ جواب آنکھوں اور باتوں کے ذکر کے بعد "مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا" کی تکرار میں موجود ہے۔ یعنی اس کی آنکھوں کو دیکھتے رہنے اور باتوں کو سنتے رہنے سے "حیرتِ حسنِ یار" کی جو کیفیت پیدا ہوئی ہے وہ ماورائے بیان اور ماورائے ادراک ہے اور اس نے عجیب الجھن میں ڈال دیا ہے۔ دوسری نظم بھی مزے کی ہے۔ منیر نیازی فطرت کے معصوم

حسن کی تحیر زا تصویر کشی میں جواب نہیں رکھتے، آبادی کا ٹکڑا، سبز قطعۂ اراضی، خالی زمین کا رقبہ، رات کی بوندا باندی کے نشان، دو حاملہ عورتیں، ایک خاموش، ایک شوخ، فاصلے پر آدمی، یہ پیکر پرکشش ہیں لیکن جس چیز نے اس بیان کو نظم بنادیا ہے وہ خانقاہ کے پہلو بہ پہلو سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک ہے۔ یہ وہ رمز ہے جو زندگی کو اس کے معنی دیتا ہے۔ یہاں ایک اور بات بھی غور طلب ہے۔ دونوں نظمیں CONCRETE ہیں۔ لیکن واقعاتی اور ٹھوس ہوتے ہوئے بھی یہ غیر واقعاتی ہیں۔ خیال یا تو پیکروں کے ذریعے سلسلہ در سلسلہ فروغ پاتا ہے یا پھر کوئی تصویر منظر بہ منظر رمز کو آشکار کرتی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کوئی کہانی حلقہ در حلقہ بیان ہوتی ہے۔ یہ آخری بات بلراج کومل کی اس نظم سے مزید واضح ہوجائے گی:

یہ سوچتے سوچتے ماں نے
آنکھوں ہی آنکھوں میں رات گزار دی
کہ کمرے میں بلی
کس راستے سے داخل ہوئی
جبکہ تمام کھڑکیاں دروازے اور روشن دان بند تھے

صبح اٹھنے پر ماں نے اپنی مشکل جب سنائی
تو میں اُس کو نظر انداز کر کے
گھر سے باہر چلا گیا

آج رات ماں کو نیند آ گئی
اور میں نے ساری رات
آنکھوں ہی آنکھوں میں گزار دی
یہ سوچتے سوچتے

کہ بلی کس راستے سے کمرے میں داخل ہوئی

بظاہر اس نظم میں ایک واقعہ بصورت کہانی بیان کیا گیا ہے۔ اظہار انتہائی سادہ اور غیر مرصع ہے۔ لیکن معنی کا نظام تمثیلی اور استعاراتی ہے۔ یہ نظم ایک شدید نوعیت کی نفسیاتی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے، جس کے کئی ابعاد ہو سکتے ہیں یعنی یہ کہ جب کوئی خوف اظہار کی راہ پاتا ہے تو اس کی شدت زائل ہو جاتی ہے۔ یا خوف یا دہشت اس وقت تک دہشت نہیں بنتی جب تک وہ ہمارے باطنی تجربے سے گزر کر ہمارے وجود کا حصہ نہ بن جائے۔ یا یہ کہ خوف کے اظہار میں ہمارے اطمینانِ قلب کا راز چھپا ہوا ہے۔ یا یہ احساس خوف ہی کی کوئی صورت ہے جو فکر کو مہمیز کرتی ہے اور اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش میں اُسے مضطرب کر دیتی ہے۔ کیا اس نظم کے شعری معنی سے یا ارتکاز سے یا زبان کے تخلیقی استعمال سے کوئی بھی شخص انکار کر سکتا ہے؟

یہاں پر نثری نظم کے سلسلے میں زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے کیونکہ شاعری کی یہ وہ خصوصیت ہے جسے ہر شخص تسلیم کرتا ہے۔ نثری آہنگ تو قدرِ مشترک ہے جس کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں، لیکن شعری حُسن کاری کا اندازہ زبان کے استعمال سے ہو سکتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ٹھیک کہا ہے، "نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کی زبان ہوتی ہے" (لفظ و معنی) یعنی زبان کا استعمال اگر تخلیقی ہے تو معنوی تہہ داری بھی پیدا ہوگی اور اظہار میں حُسن بھی آئے گا۔ بلراج کومل کا یہ بیان بھی قابلِ غور ہے "کوئی بیان اگر معنی کی سطح پر الفاظ کی میزان کے برابر رہ جاتا ہے تو نثر اور محض نثر ہے اور اگر وہ بیان ماورائے حدودِ لفظ ہو جاتا ہے تو بلا شبہ شعر ہے"۔ اپنے مضمون سے حوالہ دینا کوئی اچھی بات نہیں۔ نثری نظم کے حوالے سے چند برس پہلے میں نے رسالہ الفاظ میں لکھا تھا:

"زبان روزمرّہ کے استعمال کی چیز ہے، لیکن شاعری میں زبان سے جو اثر مرتب ہوتا ہے، وہ اس کے روزمرّہ استعمال سے مرتب نہیں ہوتا۔ وہ اس لیے کہ شاعری میں زبان کا استعمال روزمرّہ استعمال کی سطح سے ہٹ کر ہوتا ہے۔ اس بارے میں پال ولیری نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کا کام ترسیل ہے، لیکن عام زبان میں جیسے جیسے بات کی ترسیل ہوتی جاتی ہے، الفاظ یا جملے تحلیل ہوتے جاتے ہیں۔ عام گفتگو میں لفظ یا جملہ صرف اس حالت میں باقی رہتا ہے جب وہ سمجھ میں نہ آئے۔ اس صورت میں ہم بولنے والے سے کہتے ہیں کہ وہ اپنی بات دہرائے۔ چنانچہ دہرائی بات جیسے جیسے سمجھ میں آتی جاتی ہے، لفظ یا جملے کا اپنا وجود ختم ہوتا جاتا ہے، یعنی خیال و احساس اس کی جگہ لے لیتے ہیں اور الفاظ و جملے معدوم ہو جاتے ہیں لیکن شاعری میں خیال و احساس کی ترسیل کے باوصف لفظوں یا زبان کا اپنا وجود باقی رہتا ہے۔ یعنی اخذِ معنی کے بعد لفظ تحلیل نہیں ہوتا، موجود رہتا ہے۔ اسی کو زبان کے روزمرّہ استعمال سے ہٹا ہوا استعمال یا تخلیقی استعمال کہنا چاہیے ہماری لسانی جمالیات میں اجمال و ابہام اور استعارے و علامت کی جو اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں، ان کو بھی زبان کے عام استعمال کے برعکس تخلیقی استعمال کے اسی تناظر میں دیکھا جاسکتا ہے۔ گویا نثری نظم کی بنیادی پہچان یہی ہونی چاہیے کہ کیا زبان کے استعمال میں معنی و احساس کی ترسیل کے ساتھ ساتھ اپنے طور پر زندہ رہنے کی خوبی ہے یا نہیں۔ اگر یہ بنیادی خوبی نہیں تو نثری نظم میں خواہ اور جو بھی خوبیاں

ہوں، وہ نظم نہیں ہو سکتی اور اس میں اور عام نثر میں کوئی
فرق نہیں۔

گویا زبان کا تخلیقی یا استعاراتی علامتی یا رمزیہ استعمال (یا بقول شمس الرحمٰن فاروقی جدلیاتی استعمال) ہی دراصل وہ کلید ہے جس سے شاعری کی ایسی تعریف کی جاسکتی ہے جو یونیورسل ہے۔ لسانیات کی ایک شاخ میں صرف LANGUAGE UNIVERSALS پر غور کیا جاتا ہے یعنی META LANGUAGE زبان کے وہ تمام اجزا جو زیادہ تر زبانوں میں ملتے ہیں اور جنھیں انسان نے مختلف زبانوں، مختلف خطوں اور مختلف معاشروں میں لسانی سانچوں کے طور پر قبول کیا۔ یہ بات جتنی لسانیات کے لیے صحیح ہے اتنی ہی شعریات کے لیے بھی صحیح ہے۔ یعنی ایک شعریات تو ہر زبان کی اپنی ہوتی ہے اور ایک META POETICS ہے جس میں ایسے تمام POETIC UNIVERSALS کا تصور شامل ہے جو تمام زبانوں کی شاعری میں بلالحاظ زمانہ و ثقافت و معاشرہ پائے جاتے ہیں۔ سو نثری آہنگ کا مسئلہ طے پا جانے کے بعد نثری نظم کا وہ وصف جس کی وزیر آغا اور بعض دوسرے مقتدر نقادوں کو تلاش ہے، دراصل یہی عنصر ہے جس کو زبان کے تخلیقی استعمال سے موسوم کیا جاسکتا ہے، زبان کا تخلیقی استعمال نہیں ہوگا تو نادر تجربہ شعری اظہار کی راہ نہیں پائے گا اور اگر شعری اظہار نہیں ہوگا تو شعری معنی کا وجود قائم نہیں ہوگا۔ مزے کی بات ہے کہ شعری زبان، شعری معنی کے برآمد ہونے کے بعد جیسا کہ کہا گیا، معنی سے خالی نہیں ہو جاتی جب کہ عام زبان کا تفاعل افہام و تفہیم کے ساتھ ساتھ اُسے معانی سے خالی کرتا جاتا ہے اور لفظ چھلکوں کی طرح زائل اور از کار رفتہ ہوتے جاتے ہیں۔ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا پہلو دار استعمال اس کو قائم بالذات حیثیت بخش دیتا ہے یعنی شعری زبان ہر قرأت کے ساتھ سامع یا قاری کو اُس کے ذوق و ظرف کے مطابق معنی فراہم کرتی ہے پھر بھی جوں کی توں قائم رہتی ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ عام زبان قائم بالغیر ہوتی ہے اور

شعری زبان قائم بالذات ہوتی ہے۔ نیز عام زبان میں لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت ہوتی ہے جب کہ تخلیقی زبان میں لفظ و معنی میں ایک اور دو یا دو سے زیادہ کی نسبت ہوتی ہے۔ یہ شاعری کی وہ کم سے کم پہچان ہے جس کا اطلاق تمام زمانوں اور تمام زبانوں اور تمام شعری اصناف اور تمام شعری ہیئتوں پر ہوتا ہے۔ نیز یہ بھی واضح رہے کہ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا جدلیاتی استعمال بالقصد اور بالارادہ ہوتا ہے جب کہ نثر میں اس کا وارد ہونا اتفاقی امر ہے، چنانچہ نثر کے ایسے پاروں کو جن میں زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے 'نظم' کے طور پر منقلب کرنا اور انھیں نظم بنا کر پیش کرنا غیر شعری فعل ہے اور اصولاً غلط ہے۔ اس نکتے کا اثبات آگے چل کر کیا جائے گا۔ فی الوقت ساقی فاروقی اور کشور ناہید کی یہ نظمیں ملاحظہ فرمائیے اور غور کیجیے کہ کیا ان میں نظم کا بنیادی تقاضا یعنی زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے کہ نہیں، یعنی کیا ان کی پہچان زبان سے ہوتی ہے، نیز کیا ان کی معنیاتی تہ داری زبان کے تخلیقی استعمال کی دین ہے یا نہیں :

شیر امداد علی کا مینڈک

مگر تنگ نظر
مٹیالے تالاب میں
اُس اَدھ کھلے کنول پر
وہ بہار تھی
جو دیکھنے والی آنکھوں میں دَھنک کھلاتی ہے
پھر پانی کا بلاوا الگ تھا
اس ساحرانہ کشش سے ہار کر
اپنا تہمد اتار کر

وہ مُردہ پانی میں کود پڑے
جَل کنبھی سے اُلجھے
تو ہفتے عَشرے کے حمل کے مانند
نرم اور خام سر دں والے
گل گُتھنے
(صداکار میڈکوں کے
دُمدار بچّے)
شارک لہروں سے شور
سے ڈر کے
فرفر ہر طرف بھاگ کھڑے ہوئے
اور شیر امداد علی گلے گلے پانی میں تھے
اور کنول دور تھا ——

بجلی چمکی
اور ایک دُمدار آب خوار
اس غبارے کی سُرعت سے
جس میں ہوا بھری ہو
اور ہاتھ سے چھوٹ جائے
چھپکلی کی تلوار زبان کی طرح
سَن سَن کرتا ہوا
ان کے کھلے منہ کی سُرنگ میں اتر گیا ——

دن گزرے

اور موسم بدلے
اور جُگ بیت گئے

اک آواز تعاقب کرتی رہتی ہے :
"باہر آنے دو
اس زنداں سے باہر آنے دو"
درجنوں ڈاکٹروں اور سَرجنوں کے
اکسرے کی خنک شعاعوں سے
جل کر دیکھ لیا
شہر بدل کر
ملک بدل کر دیکھ لیا
مگر لہو میں
وہی صدا ہلکورے لیتی ہے
"باہر آنے دو
اس زنداں سے باہر آنے دو"______

شیر امداد علی پانی کی امانت غصب کیے
اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں
باہر پانی کھڑا ہے
اور پانی میں
پیپل کے پتوں کی طرح
سالے
خشمگیں آنکھوں والے

اور موسم بدلے
اور جُگ بیت گئے

اک آواز تعاقب کرتی رہتی ہے :
"باہر آنے دو
اس زنداں سے باہر آنے دو"
درجنوں ڈاکٹروں اور سرجنوں کے
اکسرے کی خنک شعاعوں سے
جل کر دیکھ لیا
شہر بدل کر
ملک بدل کر دیکھ لیا
مگر لہو میں
وہی صدا ہلکورے لیتی ہے
"باہر آنے دو
اس زنداں سے باہر آنے دو" ـــــــ

شیر امداد علی پانی کی امانت غصب کیے
اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں
باہر پانی کھڑا ہے
اور پانی میں
پیپل کے پتوں کی طرح
سالے
خشمگیں آنکھوں والے

پیلے پیلے میںڈک
اپنا گھیرا ڈالے
پڑے ہوئے ہیں

(ساقی فاروقی)

گھاس تو مجھ جیسی ہے

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
پاؤں تلے بچھ کر ہی، زندگی کی مراد پاتی ہے
مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گواہی بنتی ہے
شرمساری کی آنچ کی
کہ جذبے کی حدّت کی

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
ذرا سر اٹھانے کے قابل ہو
تو کاٹنے والی مشین
اُسے مخمل بنانے کا سودا لیے
ہموار کرتی رہتی ہے
عورت کو بھی ہموار کرنے کے لیے
تم کیسے کیسے جتن کرتے ہو
نہ زمین کی نمو کی خواہش مرتی ہے
نہ عورت کی
میری مانو، تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا
جو حوصلوں کی شکستوں کی آنچ نہ سہہ سکیں
وہ پیوندِ زمیں ہو کر

ہے تو نثری نظم کا صنفی یا ہیئتی جواز کیا ہے؟ قطع نظر اس سوال کی دوسرے جہات کے، یہی دلیل اس سوال کے رَد میں بھی دی جا سکتی ہے کہ ایک احساس اگر غزل یا آزاد نظم میں ادا کیا جا سکتا ہے تو نثری نظم میں ادا کیوں نہ کیا جائے۔ سامنے کی بات ہے کہ بعض اصناف کا تصور معنیاتی یا موضوعاتی ہے، مثلاً مرثیہ یا شہر آشوب یا گیت یا بارہ ماسہ، لیکن بعض دوسری اصناف میں موضوع کی قید نہیں۔ چنانچہ اظہار کے وہ تمام معنیاتی مطالبات جو پابند نظم یا آزاد نظم سے کیے جا سکتے ہیں، وہ کہیں زیادہ وسیع پیمانے پر نثری نظم سے بھی کیے جا سکتے ہیں۔ کیونکہ نثری نظم سے یہ توقع تو کی ہی جا سکتی ہے کہ اس میں تخلیقی تجربہ وزن کی ملفوظاتی REDUNDANCIES سے جو شعری نظام میں در آتی ہیں، آزاد ہو کر بیان ہو سکتا ہے۔ کسی بھی صنف کے جواز یا عدم جواز کا بنیادی سانچہ دراصل تخلیق خود ہے۔ کیا قصیدے کی تشبیب سے غزل کے برآمد ہونے سے پہلے غزل کا کوئی صنفی جواز تھا، یا آزاد نظم کے پابند نظم سے برآمد ہونے سے پہلے آزاد نظم کا کوئی صنفی جواز تھا، غالباً اس سوال کا جواب دونوں طرح سے دیا جا سکتا ہے۔ تاہم مثبت جواب یہی ہوگا کہ اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش اور آزادی کی نئی فضا کی ضرورت ہمیشہ رہتی ہے۔

یہاں ایک اور بات کی طرف بھی اشارہ بے حد ضروری ہے۔ اردو میں آزاد نظم کا تجربہ مغرب سے مستعار ہے۔ لیکن انگریزی میں اس ضمن میں جتنی آزادیاں ہیں، اردو میں وہ نہیں ہیں۔ اردو کے بارے میں معلوم ہے کہ آزاد نظم میں مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں لیکن اوزان ایک ہی بحر کے ہوں گے۔ اس کے برعکس انگریزی میں آزاد نظم مختلف بحور میں ہو سکتی ہے اور آزاد نظم کی اتنی تعریفیں کی گئی ہیں کہ دراصل اس کی کوئی مرکزی تعریف رہی ہی نہیں۔ یعنی انگریزی کی آزاد نظم میں اظہاری پیرایے کی لچک کے لامحدود امکانات ہیں۔ انگریزی میں آزاد نظم کے تحت اکثر شعرا اپنی پسند

اور ضرورت کے مطابق ایک نئی وضع اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض لوگوں نے FREE VERSE کی یہ بھی تعریف کی ہے کہ ایسی نظم جو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر اظہار کی بنیاد بول چال کے فطری بہاؤ پر رکھتی ہو۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ آزاد نظم اور نثر کا فرق بنیادی طور پر تخلیق کار کے منشا کا معاملہ ہے۔ یعنی شاعر اگر کسی اظہاری پارے کو نظم کے طور پر پیش کرتا ہے تو اسے نظم / نثر کے طور پر پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ شمس الرحمان فاروقی نے بھی بورخس کے حوالے سے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ "ہر وہ تحریر جسے شاعری کی طرح تصور کیا جائے، شاعری ہے"۔ چنانچہ ہر وہ تحریر جس میں شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو، اور جسے نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ البتہ مغرب میں نثری نظم پیراگراف میں بھی شائع کی جاتی ہے۔ اردو میں بالعموم نثری نظم سطروں اور بندوں میں لکھی جاتی ہے۔ اگرچہ پیراگراف میں لکھی جانے کی مثالیں موجود ہیں۔ بلراج کومل کی ایک نثری نظم شاعر کے نثری نظم نمبر میں، پیراگراف میں شائع ہوئی ہے۔ لیکن اردو میں شاید پیراگراف کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ نثری نظم اردو میں دراصل عروض کی مصنوعی پابندیوں کو خیرباد کہہ کے وہ آزادی حاصل کرنا چاہتی ہے جو انگریزی FREE VERSE میں پہلے سے موجود ہے۔ یہ بات سطروں اور بندوں کے التزام سے پوری ہو سکتی ہے تو پیراگراف کی کیا ضرورت ہے۔ چنانچہ اردو میں انگریزی کی تقلید میں پیراگراف میں نثری نظمیں زیادہ نہیں لکھی گئیں۔ البتہ ہر وہ نثری نظم جس میں زبان کا تخلیقی استعمال ہو، اور شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو اور جسے نظم کے طور پر سطروں اور بندوں میں پیش کیا جائے وہ نظم ہے، اور اسے نظم ہی کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ اتنی

---

۵ انگریزی میں فری ورس نظم منثور کو بھی محیط ہے۔ ڈاکٹر حنیف کیفی: اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم ص ۲۱۸ تا ۲۲۱۔

بات سب کو معلوم ہے کہ بہت سی پابند یا آزاد نظمیں، باوجود اپنے کم از کم عنصر یعنی بحر و وزن کے معنیاتی طور پر کوئی نقش نہیں چھوڑتیں اور شعری سرمائے سے زائل ہو جاتی ہیں، اور ایسی نظموں کی تعداد اصل اور کھری نظموں سے ہمیشہ کئی گنا زیادہ ہوتی ہے۔ یہ شاعری کا عام اصول ہے تو نثری نظم اس عام اصول سے مستثنیٰ کیسے قرار پا سکتی ہے۔ نثری نظموں میں بھی بڑی تعداد ایسی نظموں کی ہو سکتی ہے جن میں شعری جوہر نہ ہو اور جو بحیثیت نظم کے قائم نہ ہوتی ہوں۔ اس کے برعکس اگر بعض مستند شاعروں نے ایسی نظمیں لکھی ہوں جن میں شعری جوہر بھی ہو اور جو متاثر بھی کرتی ہوں تو کیا اس کے بعد بھی اس نئے وسیلۂ اظہار کے صنفی جواز کا وجود ثابت کرنا باقی رہ جاتا ہے۔ جس طرح ہر تخلیق اپنا جواز خود ہے اسی طرح ہر کامیاب نظم کا پیرایۂ اظہار بھی اس کے صنفی جواز کا واضح طور پر اثبات کرتا ہے۔

اس مضمون میں کسی اور شاعر کی نظمیں نہ بھی پیش کی جاتیں اور صرف کشور ناہید کی نظموں ہی سے استنباط کیا جاتا تو بھی شعری جواز کا مقدمہ فیصل ہو سکتا تھا۔ میری مشکل یہ ہے کہ کشور ناہید کے یہاں اچھی نظموں کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ ایک یا دو نظموں کا ذکر کرنا بہت مشکل ہے۔ مثلاً "نیلام گھر"، "ہم نے خواہشوں کے سارے پرندے اڑا دیے ہیں"، "ترا لٹیا شہر بھنبھور"، "دھواں چھوڑتی بسیں"، "تمھاری خاموشی میرا جرم"، "ڈوبتی آنکھوں کا رزمیہ"، "مجھ سے پیچھے رہو"، "ریل کی پٹریوں کے نیچے کٹی ہوئی نظم"، "دوسری پیدائش" ان سب میں آتش فشاں لاوے کی کیفیت ہے۔ چونکہ ان میں سے انتخاب کرنا مشکل ہے، بالکل سامنے کی دو نظموں کو پیش کیے دیتا ہوں۔

ایک نظم اجازتوں کے لیے

تم مجھے پہن سکتے ہو

کہ میں نے اپنے آپ کو
دُھلے ہوئے کپڑے کی طرح
کئی دفعہ نچوڑا ہے
کئی دفعہ سُکھایا ہے
تم مجھے چبا سکتے ہو
کہ میں چوسنے والی گولی کی طرح
اپنی مٹھاس کی تہہ گھُلا چکی ہوں
تم مجھے رُلا سکتے ہو
کہ میں نے اپنے آپ کو قتل کر کے
اپنے خون کو پانی پانی کر کے
آنکھوں میں جھیل بنالی ہے
تم مجھے بھُون سکتے ہو
کہ میری بوٹی بوٹی
تڑپ تڑپ کر
زندگی کی ہر سانس کو
الوداع کہہ چکی ہے
تم مجھے مَسَل سکتے ہو
کہ روئی سُوکھنے سے پہلے
خستہ ہو کر بھُر بھُری ہو جاتی ہے
تم مجھے تعویذ کی طرح
گھول کر پی بھی جاؤ
تو میں کلیساؤں میں بجتی گھنٹیوں میں
اسی طرح طلوع ہوتی رہوں گی

جیسے گُلِ آفتاب!

گود میں لحد

اب میں
سونے سے پہلے خود کو مار دیا کرتی ہوں
کہ میرے اندر سوئی ہوئی خواہشیں
مجھے سوتا دیکھ کر باہر نہ آجائیں
کہ میرے اندر ٹھہرے
قوتِ برداشت کے سمندر
بپھر کر مجھے بہا نہ لے جائیں

یاد ہے
میں نے تمھارے سگرٹوں کے بجھے ٹکڑوں سے
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی تھی
مَسلے ہوئے ٹکڑوں سے
مَسلا سا وجود بن تو گیا تھا
مگر اس میں آگ جیسی تپش دور دور تک نہیں تھی
پھر میں نے جوتوں کے گھِسے ہوئے تلوں سے
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی
یہ کام آسان بھی تھا
کہ ہر تلے پر میرے جسم کے کسی نہ کسی حصے کا
نقش موجود تھا
مگر اِس سارے وجود میں
کوئی حرکت، کوئی دھڑکن نہیں تھی
پھر میں نے اپنی آنکھوں کا پانی نچوڑ کر

دھنک بنانے کی کوشش کی
دھنک نے مجھ سے کہا
اپنی تلاش کو
میری طرح کماندار بنالو
کوڑے کے ڈھیر جیسے میرے وجود نے
اس خیال کو بھی خواب سمجھا
اور میں کمرے کی تنہائی پہن کر بیٹھ گئی

ان نظموں میں پھیلی ہوئی نسائی ہستی کے دُکھ کی جو آگ ہے اور ان میں استخواں سوزی کی جو کیفیت ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہی شدت ان نظموں میں بھی ہے جن میں سماجی درد کا اظہار ہوا ہے۔ "تیسرے درجے والوں کی پہلی ضرورت"، "نائٹ میئر"، "آگ اور برف کے درمیان آنکھیں" جیسی نظموں میں عجیب وغریب کڑواہٹ اور آگ ہے۔ ذرا اس مختصر سی نظم کو ملاحظہ فرمائیے:

حضرتِ نوح کے زمانے کی کہانی

بدنمائی نہیں دیکھنی چاہتے ہو
تو ایک آنکھ بند کر لو
اب بھی نظر آتی ہے
تو دوسری آنکھ بھی بند کر لو
دلخراش آواز سنائی دیتی ہے
تو دونوں کان بند کر لو
کہ کانوں میں گونج رہ جائے
تو کان کھولنے کی ہمت ہی نہیں رہتی ہے
طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے

فلڈ کنٹرول سیل کام کر رہا ہے
پانی کی زیرِ زمیں گذر گاہوں کو
بند کرنے کا،
کاغذ پہ لکھی تحریر منع ہے تو
پتوں کو پڑھ لو
کہ زمین بھی تو انسان کو شراب کی طرح
پی کر مدہوش ہونے کا شوق رکھتی ہے

اس میں بدنمائی کس چیز کا اشارہ ہے۔ دونوں آنکھیں بند کرنا یا دونوں کان بند کرنا کیا معنی رکھتا ہے۔ طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے، کیوں کہا گیا ہے؟ فلڈ کنٹرول سیل سے کیا مراد ہے؟ زیر زمین گزرگاہیں کیا ہیں؟ یہ کیسا پانی ہے اور کیسا طوفان ہے، جو ہر چیز کو بہالے جانے کا امکان رکھتا ہے۔ آخر میں پتوں پر کی کس تحریر کو پڑھنے کی دعوت دی جا رہی ہے اور زمین انسان کو شراب کی طرح پی کر مدہوش ہونے کا شوق کیوں رکھتی ہے۔ ان سب سوالوں کے جواب سیاسی سماجی نوعیت کے ہیں۔ کیا اس نثری نظم میں شعری یا معنوی جوہر کسی پابند یا آزاد نظم سے کم ہے؟ بعض نظموں میں نسائی ہستی کا کرب سیاسی سماجی درد کے ساتھ مل کر اور بھی اذیت ناک ہو گیا ہے کیونکہ صنفی محرومیاں اور بے انصافیاں اصلاً معاشرتی نظام ہی کی پیداوار ہیں اور پھر ایک خاص طرح کا جبران بے انصافیوں کو برقرار رکھنے میں مسلسل کارفرما رہتا ہے۔ یہاں آخر میں شہریار اور جاوید شاہین کی ایک ایک نثری نظم پیش کی جا رہی ہے جس سے مندرجہ بالا مقدمے کی مزید توثیق ہوگی:

ایک نظم

کیا تمھیں یاد ہے

تم نے رات کے ہاتھ پر قسم کھائی تھی
کہ صبح کے سورج کی تلوار کی چمک
اور کاٹ سے
تم خوف زدہ نہیں ہو گے
اور اپنی آنکھوں میں
تم نے خوابوں کے جو خزانے چھپا رکھے ہیں
انھیں کسی ایسے آدمی کو
بہ طور تحفہ دے دو گے
جو تم سے زیادہ
بلند حوصلہ، نڈر اور جری ہو
تو اب کیا سوچتے ہو

(شہریار)

عدالت کو کیسے سمجھاؤں

صبح مُنہ اندھیرے
مَیں نے گھر کا دروازہ کھولا تو
دہلیز پر
آنے وا۔ ۔ دن کی لاش پڑی تھی
لاوارث لاش
ایک میلی چادر میں لپٹی تھی
نہ جانے کون اُسے
رات کی تاریکی میں
میرے گھر کے سامنے پھینک گیا تھا
میں ایک شریف شہری ہوں

محلّے میں میری کسی سے دشمنی نہیں
مَیں تو کبھی اُونچی آواز سے بولا تک نہیں
پھر مجھے پریشان کرنے کے لیے
یہ حرکت کس نے کی ؟
پولیس کو مجھ پر شبہہ ہے
وہ لاش ننگی کر کے
چادر اپنے قبضے میں لے چکی ہے
اُس کا مَوقِف ہے
کہ یہ وہی چادر ہے
جسے میری بیوی
اپنے بدن پر لپیٹ کر
عدالت کے سامنے پیش ہوئی تھی
اور فحاشی کے الزام سے
بَری قـــرار پائی تھی
میں تسلیم کرتا ہوں
کہ پولیس کا مَوقف دُرست ہے
لیکن قصور میرا بھی نہیں
میں نے تو اس چادر سے
گھر کی چار دیواری بنالی تھی
پھر وہی چادر
ایک بے حد ضرورت مند
مجھ سے خدا کے نام پر
مانگ کر لے گیا تھا
اَب میں عدالت کو کیسے سمجھاؤں

کہ میرے ساتھ تو
خدا کے نام پر
بہت بڑا دھوکا ہوا ہے

(جاوید شاہین)

(۵)

اس سلسلے میں ابھی چند نکات مزید غور طلب ہیں۔ اوّل یہ کہ مغرب میں یہ تحریک دو سو برس پرانی ہے۔ انگریزی میں نثری نظم کم و بیش آزاد نظم ہی کا ایک روپ ہے۔ اردو میں اس کا رواج پہلے کیوں نہیں ہوا، اور اب کیوں سر اٹھا رہی ہے؟ اس کا آسان جواب یہ ہو سکتا ہے کہ کسی بھی زبان میں کوئی رجحان اسی وقت زور پکڑتا ہے جب اس کے لیے زمین ہموار ہو۔ اردو میں عروض کی جکڑبندیاں سخت ہیں۔ آزاد نظم نے تقریباً نصف صدی کے ارتقائی عمل میں انھیں کچھ نرم کیا ہے۔ نثری نظم اردو میں آزاد نظم کے راسخ ہونے کے بعد ہی آ سکتی تھی۔

دوسری بات یہ ہے کہ نثری نظم کے رد میں بعض احباب نے ایسی مثالیں پیش کی ہیں کہ اصلاً نثر ہیں لیکن ان کو شاعری کی طرح لکھا جا سکتا ہے۔ نظیر صدیقی نے محمد حسین آزاد، نیاز فتحپوری، اور ابو الکلام آزاد کی نثر سے مثالیں دی ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی نے خطوطِ غالب سے ایسے نمونے پیش کیے ہیں۔ انھوں نے انتظار حسین، سریندر پرکاش اور انور سجاد کی تحریروں سے بھی اسی طرح کا استنباط کیا ہے، اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان عبارتوں میں اور آج کی نثری نظم میں کوئی فرق نہیں۔ یہ نتیجہ دراصل ان کے اس مقدمے سے تقویت حاصل کرتا ہے "اگرچہ یہ درست ہے کہ کبھی کبھی نثر، نظم بن سکتی ہے لیکن نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی۔" (لفظ و معنی) یہ بیان متناقض ہے کیونکہ اگر نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی تو وہ

کون سا اصول یا دلیل ہے جس کی رُو سے کبھی کبھی نثر، نظم بن سکتی ہے۔ میری حقیر رائے میں جس طرح نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی، بالکل اسی طرح اس کا الٹ بھی صحیح ہے کہ نثر کبھی نظم نہیں بن سکتی۔ اس لیے کہ شاعر یا مصنف کے ارادے یا نیت کو نثر یا نظم کی تعریف میں خاصا دخل حاصل ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں۔ نثر میں اگر کبھی شعری پیرایہ در آتا ہے، تو وہ اتفاقی ہے، اختیاری نہیں، اور اس کو نثر کے سیاق و سباق سے الگ کر کے نظم کے طور پر لکھنا اس کے نثری قالب، منطقی ترتیب اور فطری حیثیت کو اسی طرح مجروح کرنا ہے جس طرح کسی نظم کو نثر کے طور پر لکھنا۔ نظم جس طرح منفرد اظہاری اکائی ہے اور اس کی نثری تقلیب غیر ادبی فعل ہے، اسی طرح نثر بھی ادبی اکائی ہے اور اس کے کسی حصے کی نظمیہ تقلیب بھی ویسا ہی غیر ادبی فعل ہے۔ اگر اس دلیل کو رَد بھی کر دیا جائے (اگرچہ یہ رَد خلافِ اصول ہوگا) تو بھی اس سلسلے کی سب سے اہم بات فنکار کا منشا اور حقِ انتخاب ہے، اور اس پر کسی طرح کی پابندی عائد کرنا گویا فنکار کی تخلیقی آزادی سے انکار کرنا ہوگا۔ تسلیم کہ فنکار نثری نظم سے ملتا جلتا شعری اظہار انشائیے یا افسانے میں کر سکتا ہے جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں، لیکن اگر وہ افسانہ یا انشائیہ کے صنفی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر اس شعری اظہار کو نثری نظم کی صورت میں پیش کرنا چاہے، تو کیا اسے ایسا کرنے سے روکا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب اثبات میں نہیں دیا جا سکتا۔

تیسری بات یہ ہے کہ کیا نثری نظم کے لیے واقعی صنف کی اصطلاح استعمال کی جا سکتی ہے جیسا کہ اکثر ہو رہا ہے۔ کیا نثری نظم کو صنف کہنا ہماری زیادتی نہیں، کیونکہ صنف تو بہر حال نظم ہے۔ غرض پابند نظم اور اس کی اقسام، آزاد نظم، معریٰ نظم، یہ سب نظم کی ہیئتیں ہیں، اسی طرح نثری نظم بھی نظم کی محض ایک ہیئت ہے۔ یہ الگ سے کوئی صنف نہیں۔ اسے صرف ایک ہیئت تسلیم کر لیا جائے (جو یہ واقعی ہے) تو صنفی جواز کا سوال خود بخود کالعدم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد اگر کوئی سوال واقعی رہ جاتا ہے اور پوچھا جا سکتا ہے، تو وہ نثری نظم

کے ہیئتی جواز کا ہے۔ اور جہاں تک ہیئتی جواز کا تعلق ہے، اس کا کافی وشافی جواب نثری آہنگ والے حصے میں پیش کیا جا چکا ہے۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ جس طرح ایک شعر کی ایک سے زیادہ قرائتیں ہو سکتی ہیں، اسی طرح کسی بھی نثری نظم کی ایک سے زیادہ قرائتیں ممکن ہیں۔ کسی نثری نظم کے ایک کلمے یا مصرعے کو ایک شخص ایک طرح سے پڑھ سکتا ہے، اور دوسرا دوسری طرح سے۔ یعنی کوئی کسی لفظ پر زیادہ زور دے سکتا ہے، اور کوئی کسی اور لفظ پر، نیز سُر لہر کا بھی فرق ہو سکتا ہے۔ اس سے سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا آہنگ غیر معین ہے، اور اس کی نظریاتی بنیاد نہیں؟۔ اس کا جواب یہ ہے کہ بنیاد ہے اور یقیناً ہے جیسا کہ ہم نثری آہنگ والے حصے میں ثابت کر چکے ہیں لیکن آہنگ بھی دراصل لفظ کی طرح معنی سے جُڑا ہوا ہے۔ جس طرح شعر میں مختلف قرائتیں مختلف مطالب کے اعتبار سے ہوتی ہیں، اسی طرح اگر کسی نثری نظم کی یا اس کے کسی حصے کی کوئی دوسری قرأت ہو سکتی ہے، تو وہ معنی ہی کے اعتبار سے ہوگی جس کا شعری زبان میں امکان ہوتا ہے اور ہونا چاہیے۔ لیکن کوئی بھی قرأت خواہ وہ کم مختلف ہو یا زیادہ، مبنی ہر حالت میں آہنگ ہی پر ہوگی، یعنی اس میں طول، بل اور سُر لہر کی صفات لامحالہ ہوں گی، اور یہ انھیں اصولوں کے تابع ہوں گی جو نثری آہنگ والے حصے میں بیان کیے جا چکے ہیں۔ گویا ہر قرأت کا آہنگ لائق تجزیہ ہے، اور یہ مبنی بر اصول ہے۔ واضح رہے کہ ہر وہ ہیئت جو مبنی بر اصول ہے اور لائقِ تجزیہ ہے، اس کا نظریاتی وجود ثابت ہے۔

پس ثابت ہوا کہ:

۱۔ نثری نظم وزن و بحر پر مبنی عروضی نظام کی نفی ہے۔ جو چیز عروضی نظام میں کسی طرح بھی مصنوعی موزونیت کی جان ہے، وہ نثری نظم کی نفی ہے، اور جو چیز نثری نظم کی جان ہے یعنی زبان کا فطری آہنگ، وہ باوزن شاعری کی نفی ہے۔

۲- نثری نظم کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ پر ہے۔ نثری آہنگ تجزیاتی نوعیت رکھتا ہے اور اس کی شناخت کی جا سکتی ہے، اگرچہ اس کی پیروی کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں کیونکہ یہ زبان کے فطری آہنگ پر مبنی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ یہ زبان کے فطری آہنگ کی آزادی کو بروئے کار لانے کی ضمانت فراہم کرتا ہے۔

۳- ایسی تمام تحریریں جنھیں شاعر نظم کی طرح پیش کرے، انھیں نظم کی طرح پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ چنانچہ نثری نظم بھی جس کو نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ نثری نظم صنف نہیں، محض ہیئت ہے۔ صنف نظم ہے جس کی متعدد ہیئتی اقسام ہیں۔ نثری نظم بھی نظم کی ایک قسم ہے۔

۴- نثری نظم میں زبان کے تخلیقی استعمال یعنی شعری استعمال کی بڑی اہمیت ہے۔ یعنی لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت نہیں ہے، بلکہ ایک یا دو، یا دو سے زیادہ کی نسبت کا امکان ہوتا ہے۔ نیز ضروری ہے کہ معنی کی ترسیل کے با وصف زبان قائم بالذات ہو۔

۵- نثری نظم میں شدتِ احساس، ارتکاز اور وحدتِ تاثر کی وہ جملہ خصوصیات ہونی چاہئیں جو پابند نظم یا آزاد نظم میں پائی جاتی ہیں۔

۶- نثری نظم میں لفظوں کی ترتیب اسی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے جس طرح عام بول چال یا تکلم میں ہوتی ہے۔ البتہ کلموں کی پیش کش سطروں اور بندوں میں اسی طرح ہو سکتی ہے جس طرح بالعموم آزاد نظموں میں ہوتی ہے۔

۷- نثری نظم کا ڈھانچہ اگرچہ اکثر و بیشتر واقعاتی ہوتا ہے، اور اس میں کہانی کی سی کیفیت ہوتی ہے، لیکن اس کا معنیاتی تفاعل تمثیلی/علامتی/ استعاراتی/رمزیہ ہوتا ہے جو اپنی وسعت کے اعتبار سے غیر واقعاتی

ہوتا ہے، اور آفاقی نوعیت رکھتا ہے۔

۸۔ نثری نظم کی بنیاد اگرچہ اوزان و بحور کے کسی ایسے تصور پر ہرگز نہیں جو موزونیت کے خود ساختہ سانچوں کا محتاج ہو، تاہم اردو میں نثری نظم کو آزاد نظم ہی کی توسیع سمجھنا چاہیے کیونکہ مغربی زبانوں اور برصغیر کی بہت سی علاقائی، ہند آریائی اور دراوڑی زبانوں میں آزاد نظم کی ایسی شکلیں موجود ہیں جن میں لفظوں کی ترتیب اوزان و بحور کی بنا پر نہیں بلکہ نثری آہنگ کی بنا پر قائم ہوتی ہے۔

آخر میں پروفیسر آل احمد سرور کا شکریہ واجب ہے کیونکہ یہ مضمون ان کی فرمائش پر لکھا گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور شمس الرحمان فاروقی کا شکر گزار ہوں کیونکہ ان کی آرا اس مضمون کا محرک ثابت ہوئیں۔ آہنگ والے حصے کے شمول پر پروفیسر مسعود حسین خاں نے بھی اصرار فرمایا، ان کا بھی شکر گزار ہوں۔

اس مضمون میں پیش کردہ بہت سی آرا سے اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ میں پچھلے کئی برسوں سے اس بارے میں جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا رہا ہوں، وہ میں نے عرض کر دیا ہے جن نظموں کو میں نے پیش کیا ہے، ان سے اور بہت سی دوسری نظموں سے جن کی تفصیل کا یہ مضمون متحمل نہیں ہو سکتا تھا، میں اسی طرح لطف اندوز ہوتا ہوں جس طرح بعض اچھی پابند یا آزاد نظموں سے۔ اس بات کو بہر حال نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ کئی دوسری زبانوں میں آزاد نظم لامحدود آزادیوں کی وجہ سے نثری نظم کو گود دیے ہوئے ہے۔ چنانچہ ان زبانوں میں نظم خواہ پابند نظم ہو، آزاد نظم ہو، یا نثری نظم ہو، اسے نظم ہی کہا جاتا ہے۔ اردو میں بھی اگر نثری نظم کے نام پر لکھی جانے والی تخلیقات میں شعری جوہر ہے، تو ان کو نظم کہنا چاہیے۔ اگر ان تخلیقات میں واقعی تخلیقی جوہر ہے، تو یہ تخلیقات آئندہ ایسی مزید تخلیقات کے لیے راہ ہموار کریں گی، اور یہ رجحان بتدریج راسخ ہوتا جائے گا۔ نظم، نظم ہے اور اگر اس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے، تو وہ باقی رہے گی، ورنہ خود بخود کالعدم ہو جائے گی۔ (ستمبر ۱۹۸۴ء)

خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت

خواجہ حسن نظامی کا نام اردو کے ان ادیبوں میں ہمیشہ احترام کے ساتھ لیا جائے گا۔ جو اردو کی اردوئیت کے رمز شناس تھے اور جنھوں نے اپنے زورِ قلم سے اردو کے حسن کو نکھارا اور اس کی کشش کو سب سے تسلیم کرایا۔ ان کی تصانیف کی تعداد سینکڑوں تک پہنچتی ہے۔ وہ صوفی اور درویشِ درویش تھے اور انھوں نے جو کچھ بھی لکھا، معاشرے کی دینی، اخلاقی اور روحانی اصلاح کے لیے لکھا۔ وہ تصوف کی ایک ایسی مہتم بالشان روایت کے امین تھے جس کے فیوض و برکات برصغیر کی تہذیبی اور روحانی تاریخ کا حصہ ہیں، اور جس کے نورِ ہدایت سے کروڑوں دلوں کو باطنی سکون کی دولت نصیب ہوئی۔ روحانیت کی یہ روایت صدیوں پرانی ہے، اور اردو زبان و ادب پر اس کا گہرا اثر رہا ہے۔ صوفیہ کا رابطہ چونکہ عوام سے تھا، اس لیے انھوں نے ہمیشہ عوام کی زبان کو ترجیح دی اور اردو کے سادہ اور سہل اسلوب کو اختیار کیا تاکہ اپنے مطالب کو عوام کے دلوں تک پہنچا سکیں۔ خواجہ حسن نظامی نے بھی سلیس اور عام فہم زبان کو اپنایا۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

"ہمارے مخاطب جاہل لوگ ہیں۔ ہم کو ان کی زبان میں بات کرنی رہے۔ پڑھے لکھے لوگوں کو سمجھانے کے لیے ہزاروں پڑھے لکھے عالم فاضل موجود ہیں، مگر ان غریبوں کا کوئی نہیں۔"

مولوی عبدالحق اس معاملے میں ان سے بھی آگے تھے۔ خواجہ صاحب کا مسئلہ تو ان کے قارئین اور ارادت مندوں کا تھا۔ مولوی صاحب سادگی اور سہولت کا رشتہ اردو کے لسانی مزاج سے جوڑتے ہوئے لکھتے ہیں :

"آج کل اپنی جہالت چھپانے یا اپنی علمیت جتانے کے لیے خواہ مخواہ بعض لوگ عربی فارسی ترکیبوں اور مشکل اور دقیق الفاظ کا بوجھ بے چاری اردو کی گردن پر ڈال دیتے ہیں کہ وہ اس کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ یہ اردو کی ترقی نہیں تنزل ہے۔ کوشش یہ ہونی چاہیے کہ اردو مقبول ہو۔ مگر ان کی تحریروں سے وہ مردود ہوتی ہے۔ جو فصاحت سادگی میں ہے، وہ ان پیچیدہ تحریروں میں کہاں۔ یہ گر کوئی خواجہ صاحب سے سیکھے۔"

خواجہ صاحب نے سادہ وسلیس زبان کو تو اپنایا، لیکن ان کا اصل کمال اس میں ہے کہ انھوں نے نثر میں ایسا طرز اور ایسا پیرایۂ بیان اختیار کیا کہ خشک اخلاقی وروحانی واصلاحی مباحث کو مذہب یا تصوف کے دائرے سے نکال کر ادب میں لے آئے۔ ان کی تحریروں کا غالب محرک شاید یہی جذبہ ہے کہ ان کی آواز دل سے اٹھے اور دل پر اثر کرے۔ خود انھوں نے اعتراف کیا ہے" یہ تحریریں اُن کے لیے ہیں جو دل رکھتے ہیں"۔ مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ :

"خواجہ حسن نظامی کی عبارت میں چونچلا ہے، جو سیدھی سادی بات کو پھول کی طرح شگفتہ کر دیتا ہے"

لیکن یہ خوبی ان کی سب تحریروں میں یکساں نہیں ملتی۔ خواجہ حسن نظامی نے دینی مضامین بھی لکھے، قصے کہانیاں بھی لکھیں، تاریخی واقعات بھی لکھے، اخبار نویسی اور صحافت بھی کی، لیکن ان کی عبارت کے جوہر ان چھوٹے چھوٹے مضامین ہی میں کھلتے ہیں جن میں سیدھی سادی باتوں کو انھوں نے اپنے چونچلے یعنی نثر کی تخلیقیت سے "پھول کی طرح شگفتہ" کر دیا ہے۔ یہی وہ تحریریں ہیں جن کے ذریعے انھوں نے صوفیانہ مضامین کو تصوف سے نکال کر ادبی سطح پر پیش کیا۔ یہ مضامین چھوٹی چھوٹی معمولی چیزوں پر ہیں مثلاً دیا سلائی، لالٹین، کوئلہ، مچھر، مٹی کا تیل، مکھی، اوس، روئی، سوئی، پسینہ، ہچکی، ایسی

تحریروں میں بات سے بات پیدا کرتے ہوئے جس طرح تمثیل اور تجسیم کے پیرائے میں خواجہ صاحب نے بذلہ سنجی کا حق ادا کیا ہے، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اردو میں مضمون یعنی انشائیے کا وجود تو پہلے سے تھا اور تمثیلی مضامین یا کہانیاں بھی لکھی جا چکی تھیں، لیکن اس نوعیت کے عارفانہ انشائیے جن میں تصوف و ادبیت کا امتزاج ہو، اس سے پہلے نہ تھے۔ اس رنگ کی ابتدا کرنے والے خواجہ صاحب ہی تھے، اور یہ انھیں کے ساتھ ختم بھی ہو گیا، اگرچہ بہتوں نے تقلید کی کوشش کی لیکن یہ کسی سے نبھ نہ سکا۔ خواجہ صاحب کی کاروباری دینی اور صحافتی تحریروں کے مقابلے میں معمولی چیزوں پر لکھے گئے یہ چھوٹے چھوٹے مضامین ہی ان کا اصل ادبی کارنامہ ہیں، اور یہی اردو ادب میں ان کی شہرت اور بقا کے ضامن بھی ہیں۔ پال والیری نے زبان کے ادبی استعمال کے بارے میں بڑی پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کا مقصد چونکہ ترسیل ہے اس لیے عام زبان معانی کی ترسیل کے ساتھ ساتھ تحلیل ہو جاتی ہے، یعنی الگ سے اس کا کوئی وجود باقی نہیں رہتا۔ اور اگر وجود باقی رہے یعنی زبان اپنی حیثیت سے قائم بالذات رہے تو یہی اس کی ادبیت کی پہچان ہے۔ خواجہ صاحب کے مضامین اس اعتبار سے ادبی امتیاز کے حامل ہیں کہ ان میں مطالب کی ترسیل کے ساتھ ساتھ زبان کی اپنی حیثیت بھی برقرار رہتی ہے۔ ان مضامین کو انشائیہ ان کی زبان کی اس خوبی نے بنایا ہے جس کی شیرازہ بندی، فکر کی ندرت، بات میں بات پیدا کرنے کے ہنر، اور سامنے کی چیزوں میں روحانی جہت دیکھنے کی صلاحیت سے ہوتی ہے۔ خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کی سلاست و لطافت اور روزمرے و محاورے کی سب نے داد دی ہے، لیکن ان کی نثر کا نسب نامہ جس طرح محمد حسین آزاد یا غالب سے ملایا جاتا ہے، اسلوبیاتی اعتبار سے وہ مناسب نہیں ہے۔ اگرچہ خواجہ صاحب نے محمد حسین آزاد کو اپنا معنوی استاد تسلیم کیا ہے، لیکن ایسا صرف تجسیم و تمثیل کے انداز کی حد تک ہے جو بہر حال خواجہ صاحب کے یہاں بڑے پیمانے پر نہیں ملتا۔ خواجہ صاحب کی نثر کا مزاج محمد حسین آزاد کی نثر سے جو انتہائی مزین اور بجیلی نثر ہے، بنیادی طور پر مختلف ہے۔ اس طرح جن لوگوں نے خواجہ حسن نظامی اور غالب کی نثر کا ذکر ایک سانس میں کیا ہے، اور کہا ہے کہ بس فرق صرف اتنا ہے کہ غالب کی طنز و ظرافت کی جگہ خواجہ صاحب کے یہاں سوز و گداز نے لی ہے، تو یہ بھی کچھ صحیح نہیں، کیونکہ اسلوب شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے، اور دونوں کی شخصیتوں میں قطبین کا فرق ہے۔ کہاں غالب کی انانیت اور کہاں خواجہ صاحب کی سپردگی! کہاں امارت کی خو بو اور کہاں عوام سے خطاب کی ضرورت۔

مکالمے کے استعمال سے البتہ دھوکا ہوسکتا ہے۔ غالب کے یہاں مکالمے کا استعمال ذاتی وجاہت کے اظہار اور ایک نئے ادبی طرز کی طرح ڈالنے کے لیے ہے، جبکہ خواجہ صاحب کے یہاں یہ عوام کے دل تک پہنچنے کے لیے ہے۔ چنانچہ اس سوال کو بعد میں لیا جائے گا کہ اگر خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کا رشتہ کسی سے ملانا ہی ہے تو اس انداز کی نثر کا جدِ امجد کون ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی نثر کی ایک نمایاں خوبی اس کی وارفتگی اور سپردگی ہے۔ ان کے بیشتر مضامین میں ایک مقام پر پہنچ کر مناجات کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ اس سطح پر ان کی نثر کے جوہر کھلتے ہیں۔ ملّا واحدی نے تصدیق کی ہے کہ خواجہ صاحب کو مضامین تین حالتوں میں سوجھتے تھے، گانے یا سماع میں، تھیٹر یعنی ڈرامے میں یا کسی آشفتہ حال عاشق کو دیکھنے سے۔ اس سے غالباً ان کے حساس دل پر چوٹ سی لگتی تھی اور یہی چوٹ نثر کی تخلیقیت میں اپنی تطہیر کی راہ تلاش کر لیتی تھی۔ ذیل کے اجزا میں احساس کی محویت ملاحظہ ہو:

"// میری بیٹی خوربانو نے پاؤ پارہ قرآن شریف کا صبح سے شام تک یاد کر لیا // پکانے والی نے آٹا گوندھا تھا // اب روٹی پکا رہی ہے // مگر میں اس کو کعبہ کی کالی چادر میں / مدینہ کے سبز غلاف میں / اجمیر کے صندل میں / دہلی کے نظام الدین میں / نماز کے سجدے میں / بیوہ کی آہِ سرد میں / یتیم کی آہِ سرد میں / یتیم کی چشمِ تر میں / مظلوم کی مایوسی میں / ظالم کی خود فراموشی میں / ڈھونڈ چکا // ہر دروازہ کی کنڈی بجا چکا // آنسو بھی بہائے / ہاتھ بھی پھیلائے / لیکن اس کا دامن نصیب نہ ہوا // میں نیا گرفتار نہیں ہوں // میری اسیری پرانی ہے // مگر اب بھی مجھ کو فریاد کوئی نہیں آتی // اس کی ناز برداریاں نہیں جانتا ہوں کوئی ہے جو مجھے بتائے کہ میں اسے کیوں کر پاؤں //"

(کعبے والے خدا کو کیوں کر پاؤں)

"// موسیٰ کے زمانہ کا چرواہا ہوتا / تو تجھ کو اپنے گھر بلاتا / پاؤں دباتا / سر دھلاتا / ٹھنڈا دودھ پلاتا / تو سوتا / تو پنکھا جھلتا / تو سنتا / تو گانا گاتا / روتا رُلاتا / جاتا تو روکتا / پیروں پڑتا / ہاتھ جوڑتا //

داتا تو کہاں ہے / میرے من کی جتیا کے دیکھن ہار / مولا / مولا / سن / الجھنوں میں ہوں / گردشوں میں ہوں // بے قراری دیکھ / آہ و زاری دیکھ / اشکباری دیکھ //
// آنسو دے / ان میں نہاؤں / سوزش دے / تڑپوں / لوٹوں / تجھ کو پاؤں / بلال کا دل دے / اور آستاں پہ سر ٹکراؤں // عزت تجھ سے ہے / ذلت تجھ سے ہے / میرے پربھو بھگوان // اپنے بھگت کے بس میں آجا / دے جا / دتا جا //
// یہ رات کیونکر کٹے تو تو یاد آتا ہے / کلیجہ منہ کو آتا ہے / اپنے داس کو درشن دے / روپ دکھا / جلوہ افروز ہو / آنکھ بے ہوش / اور من سنتوش ہو // کس کا بلتعان / کیسا ایمان / تیری رحمت کا چشمہ / اور اس میں اشنان / اس میں ہیں دونوں جہان // دین اندھیری / بدلی کالی / رستہ بھاری // دشمن سر پر / غفلت دل میں // ہاتھ پکڑ / بھگوان / میں قربان // تجھ کو دیکھوں / اور نہ دیکھوں کوئی / سب ہوں گم / تو کہے گر قم //
شوکت والے / طاقت والے / تو ڈیں اور سنگینوں والے / زخموں اور مرہم والے / دکھ کے کرتا سکھ سروپ / تیرے بھوکے / تیرے پیاسے // یہ ہے اچھا / تو ہو پاس / پھول بھی تو / خار بھی تیرا / نور بھی تو / نار بھی تیری / آنکھیں میری / سب کچھ تیرا / اور زمین کے اندر ڈیرا تیرا / بس میں آ بھگوان //
// سر ہے حاضر کھنچے کٹاری / عشق کی گھنی جتیا ہاری / مست پکاریں / دست بن جائیں / جزو کو تیاگیں / کل ہو جائیں / یثرب پہنچیں / مکہ دیکھیں / بیچ سمندر جھنڈا گاڑیں / مہدی باپو کو نجیں گرجیں / ان کے آگے ہل کر گوئیں / تیر چلیں سب سینوں پر / دشمن چھدے سنگینوں پر //"

(بھگت کے بس میں آ بھگوان)

یہ نثر تخیلی سرشاری کا پتہ دیتی ہے اس بے وارفتگی کے ساتھ اس کی اہم خوبی اس کا صوتی آہنگ اور متوازی کلموں کا غیر ارادی وغیر شعوری استعمال ہے۔ سیموئل لوین (SAMUEL LEVIN) نے زبان کے ادبی حسن کی ایک پہچان COUPLINGS کے استعمال کو قرار دیا ہے، یعنی ایسے کلموں یا صرفی و نحوی اجزا کی ہم آہنگی یا تکرار جن میں صوتی، صرفی یا نحوی مطابقت ہو۔ خواجہ صاحب کی نثر میں قدم قدم پر اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

علم بدیع میں سجع و ترصیع کا تصور پایا جاتا ہے، لیکن دونوں کی بنیاد حروف یا وزن کی محدود اور جامد مطابقت پر ہے، جبکہ COUPLINGS کا تصور اس سے کہیں زیادہ متحرک، وسیع اور جامع ہے اور یہ ہر طرح کی صرفی و نحوی اور صوتی مطابقت اور متوازیت پر حاوی ہے۔ مثلاً کلمۂ اسمیہ کی جگہ اسمیہ خواہ وہ ایک نقطہ کا ہو دو کا یا زیادہ کا یا فعلیہ کی جگہ فعلیہ نیز مطابقت صرف حروف کی نہیں، صوتی نظام کی یا پورے اجزائے کلام کی بھی ہو سکتی ہے۔ خواجہ صاحب کے یہاں جگہ جگہ یہ چیز فطری طور پر پیدا ہو گئی ہے۔ اوپر جو اقتباس پیش کیا گیا، اسے اس نظر سے ایک بار پھر ملاحظہ کر لیا جائے۔ دو آڑی لکیروں کے درمیان جتنے کلمے ہیں ان میں باہمدگر متوازیت ہے۔ یہ متوازیت کئی قسم کی ہے جس کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں۔ صرف ایک نظر دیکھ لینے ہی سے اس کا احساس ہوگا کہ اس نثر کی موسیقیت اور ادبیت میں اس غیر ارادی متوازیت اور مطابقت کا گہرا ہاتھ ہے۔

ان تمام جملوں میں خطاب کی کیفیت ہے۔ خواجہ صاحب کی تحریروں میں خطاب کہیں خدا سے ہے، کہیں بے جان اشیا سے اور کہیں ہزاروں لاکھوں ارادت مند انسانوں سے۔ اس نثر میں مکالمے سے کام لینے کا راز بھی یہی ہے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے اسے مکالماتی نثر کا نام دینا نامناسب نہ ہوگا۔

خواجہ حسن نظامی کے مکالماتی اسلوب نے کہیں کہیں بیگماتی زبان سے بھی فیضان حاصل کیا ہے۔ غدر کے افسانہ، بیگمات کے آنسو و مضامین میں موقع و محل کی رعایت سے دہلی کی عورتوں کی زبان اور روزمرے کی چمک دیکھی جا سکتی ہے:

"یہ غریب نہیں، بڑی قطامہ ہے۔ میں نے آواز دی کہ ذرا بچے کو سلا دے تو کانوں میں بول مار کر چپ ہو گئی اور سنی ان سنی کر دی۔"

—— بیگمات کے آنسو

"تہور خان کی بیوی آخر کار تن روشن کر جل کر کباب ہو گئیں اور دانت پیس کر بولیں، اللہ اللہ اس بلی کی سی آنکھوں والی کو یہ دن لگے۔ اگر اس کی چوٹی پکڑ کر بھری محفل میں جوتیاں نہ لگوائیں تو میرا نام پلٹ کر رکھ دینا۔"

—— آزاد کی شادی

"کیا اس کی متیا مری ہے یا کانوں سے بہری۔ جوتے کے پلنے کی اسے خبر نہیں

بھوتی یا قصائی ہے کہ ننھی سی جان کو بھڑکا رکھا ہے۔"

——— بیسویں کی تعلیم

اِس نثر کی ایک اور خوبی اس کا پراکرتی احساس ہے۔ خواجہ حسن نظامی کے کئی مضامین کے عنوانات یوں ہیں " ہر دواری گنگا کے کنارے" ، "چنتا من موری" ، " رس کے بھرے تورے نین" ، " ہم ایس بالک ایک پتا کے" ، " بھگت کے بس میں آ بھگوان" ، " پردیسی پیتم دیکھی تمہاری پریت" ، " گیان کتھا" ، "شملہ کی دیبی ماتا" ، " من کی ایک دھوبی کاغذی گھاٹ پر" ، " رام اُپدیش" ، " ایکو برہم دوتیو نا ستی" - لیکن ان عنوانات سے یہ قیاس نہیں ہونا چاہیے کہ خواجہ حسن نظامی کی پراکرتیت صرف انھیں مضامین تک محدود ہے۔ یہ چونکہ ان کے تخلیقی مزاج کا حصہ ہے ، اس کی جھلک ہر جگہ دیکھی جا سکتی ہے ، اور اس کا معنوی اور اسلوبیاتی رشتہ لوک ساہتیہ کی اس عظیم روایت سے مل جاتا ہے جو صوفیہ حضرات کی عوامی وابستگی کے طور پر ہر دور میں کم و بیش موجود رہی ہے۔ ہندوستانی ادبیات اور بھاکا کے لوک ساہتیہ میں صوفیہ کا جو بیش بہا حصہ ہے ، وہ دھرتی کے اسی احساس کی ترجمانی کرتا ہے۔ اسی روایت کا ایک سرا عہدِ وسطیٰ کے ہندوستانی سنگیت سے اور دوسرا ادبیات سے جڑا ہوا ہے۔ کہیں یہ احساس راگ راگنیوں میں ڈھل کر ابھرتا ہے ، اور کہیں یہ ملہاروں ، ٹھمریوں ، دادرے ، دیپک اور بسنت کے بول بن کر کانوں میں رس گھولتا ہے۔ قدیم صوفیہ حضرات سے ہندوی کے جو کلمات ، اجنا یا ریختہ غزلیں منسوب ہیں ، وہ بھی اسی کیفیت کی تصدیق کرتی ہیں کہ صوفیہ کا رشتہ ہندوستانی زبان کی لوک روایت یعنی عوامی روایت سے کبھی منقطع [illegible] گنج شکر [illegible] شرف الدین بوعلی قلندر [illegible] ، نظام الدین

تقاضوں کی اور اپنی دھرتی پر بیر رکھنے کی یعنی لاکھوں کروڑوں لوگوں سے ان کے شعوری اور غیر شعوری احساسات کی سطح پر ان سے ہم کلام ہونے کی ہے ۔ خواجہ حسن نظامی کی نثر سے ظاہر ہے کہ ان کو عوامی تقاضوں کی ارضیت کے اس راز کا عرفان تھا ۔ ان کی تحریریں اکثر جگہ ان کا پراکرتی احساس بے تابانہ اُبھر کر سامنے آتا ہے اور پھر پُورے کے پورے اجزا اسی کیفیت میں ہوجاتے ہیں ۔ ہم نے شروع میں کہا تھا کہ خواجہ حسن نظامی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے رُوحانی اور اخلاقی مسائل کو مذہب یا تصوّف کے دائرے سے نکال کر ادب میں داخل کیا ۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ انھوں نے اپنی ادبیت کو پراکرتی احساس سے جلا دی، اور اس کا رشتہ لوک ساہتیہ کی صدیوں پُرانی اس تاریخی روایت سے جوڑ دیا جس کی کارفرمائی قدیم صوفیہ کے یہاں ملتی ہے ، اور جس نے تصوّف اور بھگتی تحریک دونوں سے فیضان حاصل کیا تھا ۔ خواجہ حسن نظامی کو ان کی ارضیت اور پراکرتی احساس کی بنا پر اگر اردو نثر کا نظیر اکبرآبادی کہا جائے تو نامناسب نہ ہوگا ۔ دونوں رسمیات سے بالاتر تھے دونوں کی زندگی بے لوث اور بے ریا تھی ، دونوں عوام کے لیے لکھتے تھے ، دونوں کی ترغیبِ ذہنی کا تعلق عوام کے تقاضوں سے تھا اور دونوں کی طاقت اور تخلیقیت کا راز ان کی عوامی وابستگی میں پوشیدہ ہے ۔ دونوں نے ایسی اصناف کو اپنایا جن کا اس وقت زیادہ رواج نہیں تھا یعنی نظیر نے نظم کے مختلف سانچوں کو اور خواجہ حسن نظامی نے مضمون نگاری کو ، اور دونوں نے اپنی تخلیقی اور لسانی غذا معمولی آدمی سے اور دھرتی کے سینے سے حاصل کی ۔

لوک روایت سے صوفیہ کی وابستگی میں اور خواجہ حسن نظامی کی وابستگی میں ایک ہلکا سا فرق ہے ۔ وہ یہ کہ جن صوفیہ کے یہاں کرشن جی اور دوسرے ہندوستانی اساطیر و علائم کا ذکر ملتا ہے ، وہاں اکثر و بیشتر ہندوستانی احساس اور اسلامی احساس کی دو الگ الگ سطحیں پائی جاتی ہیں ۔ اس کے برعکس خواجہ حسن نظامی کے یہاں یہ دونوں سطحیں گھُل مل کر ایک ہوگئی ہیں ، اور ان کی تخلیقیت ایک طرح کے رموز و علائم سے دوسری طرح کے مفاہیم کو شدّتِ تاثیر اور دل کو چھُو لینے والی کیفیت کے ساتھ ادا کرنے پر قادر ہوجاتی ہے ۔ اساطیری اور تاریخی رموز و علائم کا تہذیبی اختلاط ، نیز معنوی توسیع پسندی اور ہم آہنگی اتنے بڑے پیمانے پر اردو نثر میں کہیں اور دکھائی نہیں دیتی ۔ اس طرح خواجہ حسن نظامی نے ان رموز و علائم کو جن کا تعلق دھرتی کے رشتوں اور نسلی تقاضوں سے ہے ، ایک نئی معنوی جہت عطا کی ہے جو بجائے خود ایک تخلیقی شان رکھتی ہے ۔ بعض مضامین پورے کے پورے اس رنگ

میں ہیں بعض کو وہ ایک رنگ میں شروع کرتے ہیں، پھر دوسری کیفیت طاری ہوجاتی ہے، اور بالآخر دونوں کیفیتیں گھل مل کر ایک مخلوط کیفیت کو راہ دیتی ہیں مثلاً "مست الست کی دعا" یوں شروع ہوتی ہے :

" بجلی میں چمکنے والے، چاند میں جھلکنے والے، ذات کے اندھیرے
سورج کی روشنی، آسمان کی بلندی، دنیا کی روانی، جنگل کی سنسناتی دلگیری
و دل داری کے مالک عرش کی اقامت میں جدا، دل کے گھرانے میں خدا
ہم تیرے آگے ہاتھ جوڑتے ہیں۔ اگر تو عرش پر ہے تو ہم کو سربلند کر
فرش میں ہے تو دولت وثابت قدمی عطا فرما۔ اگر تو ہر جگہ ہے تو
ہم کو بھی ہر جگہ پہنچا۔"

عین اس کے بعد یہ دوسری کیفیت ابھرتی ہے :

" ہے پرم پرشوتم، پرم آتما، اگر تو نرگن ہے تو ہم کو سوگن بنا دے۔
نراکار ہے تو ہماری شکلیں بھی مٹا دے، سگن بن جا، ساکار ہو جا اور اپنی
پریم شکتی کو دنیا میں پرگٹ کر، ہم کس سے فریاد کریں۔ تیرے سوا کس کو
دیکھیں۔ اے مکہ کے سیاہ پوش مکان پر نظر خاص رکھنے والے ....
اے ہر دوار کے، دوارے رہنے والے ہم یقین دلاتے ہیں کہ تو ہی ہے
اور کوئی نہیں۔ تو نہ ہوتا تو کچھ بھی نہ ہوتا۔ اور جو کچھ ہے، کچھ بھی نہیں
تو ہی تو ہے اور بس۔"

اسی طرح ایک مضمون جو "منظر فراق" یعنی وفات الرسول کے بارے میں ہے، یوں شروع ہوتا ہے :

" پتی کے ستی بی بی عائشہ کی افسردگی دیکھی نہیں جاتی۔ ست پتا کی
جائی ست پتی کی من موہنی، برج کائنات کے سب سے بڑے شام
سندر کی منظور نظر، صدیق کی گود میں پلنے والی، کیسی اداس، نڈھال۔ مان
سرور رسول کو گود میں لیے بیٹھی ہے۔ آج اس کی راجدھانی اس کے
ہاتھوں سے چھن رہی ہے۔ آج اس کا دھنی دنیا سے منہ موڑ رہا ہے۔"

" اچھی بابل کیا لاڈلی بیٹی کو بھول گئے" ایک خط کے پیرائے میں لکھا گیا ہے جس میں امت کی

سسرال کی طرف سے مدنی میکے سے خطاب کیا گیا ہے۔ سارا مضمون زمینی احساس کی تقلیب اور توسیع پر مبنی ہے۔ چند جملے ملاحظہ ہوں:

"ہائے بابل وہ دن یاد آتا ہے جب میں آپ کی انگنائی میں کھیلتی پھرتی تھی اور آپ مجھ کو میٹھی میٹھی نظروں سے دیکھتے تھے۔ میں بگاڑتی تھی۔ آپ سنوارتے تھے۔ میں روتی تھی آپ آنسو پونچھتے تھے۔ میں ضد کرتی تھی آپ نازبرداری کرتے تھے۔ میری فکر میں آپ نے رات کو سونا چھوڑ دیا تھا۔ سات سات دن فاقے جس کے لیے ہوتے تھے، وہی پھوٹی قسمت کی کنیز ہے۔

اچھی بابل میرا بیاہ رچا دو، اچھی بابل مجھے مہندی لگا دو، اچھی بابل میرا منڈھا چھوا دو، سب پربتوں کے بانس کٹواؤ، سب باغوں کے پھول پتے منگواؤ، مجھے سہاگ کی چوڑیاں پہناؤ۔ اپنی لاڈلی کو بھول نہ جاؤ۔ وہ تم ہی پر آسرا رکھتی ہے۔"

"مدنی شام سندر کی مرلی" میں بھی خواجہ حسن نظامی کے اس اسلوبیاتی اختلاط کو واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے:

/ زلفوں والے پیتم پیارے / یثرب باسی / موہن کنھیا کی بانسری کے بلہاری / حجازی پربت میں کھڑے ہو کر ایسی بجائی / کہ جنم جنم کے دکھ کلیش دور ہو گئے / روح، آتما، جیو، شریر، سب کو سرشار و پرکیف بنا دیا /

/ مگر اب زمانہ گزر گیا / راتیں بیت گئیں / شیام سندر کی مرلی کی آواز سنائی نہیں دیتی / جنگل کے ہرن / باغوں کے مور / آم کی ٹہنی / سب اس پیاری اور سریلی صدا کی راہ دیکھ رہے ہیں / جس کی کوک کلیجہ میں ہوک پیدا کرتی ہے / برسات کا موسم قریب آیا / کالی گھٹائیں امنڈ امنڈ کر آئیں گی اور کرشن کنھیا کی بانسری کو ڈھونڈیں گی / کوئی چاتر سمجھدار سکھی سہیلی ایسی نہیں جو شام سندر کو سندیسا لے جائے /

یہ مضمون یوں ختم ہوتا ہے:

/ آہا / وہ دیکھو / شیام سندر مرلی لیے بن سے نکلے / وہ ہمارے سیتاپتی تیر کمان سنبھالے نمودار ہوئے / اب کوئی دم میں مرلیا باجے گی / اور زمین کی بدلی

برسے گی // ندی نالے سوکھے تھے / گنگا جمنا پیاسی تھیں / مگھٹ کے تیرتھ سونے تھے // بھگتی کا تھا کال پڑا / ست کے گلے جنجال پڑا //
// اب مرگ کی ترشنا دُور ہوئی / اور جیتا من کا فور ہوئی // اب ہر کی آمد آمد ہے / اب ہر کی آمد آمد ہے // سنسار کا داتا آتا ہے / اور ہر کا جھنڈا لاتا ہے / بانس کی مُرلی صورت ہے یہ / اور پستک کا مسطور ہے یہ //

اس اقتباس میں اور اس سے پہلے جو اجزا پیش کیے گئے، ان میں اس صرفی ونحوی و صوتی مطابقت و متوازیت کی جھلک بھی دیکھی جا سکتی ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی نثر کے اس مطالعے کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایک منفرد اسلوب اور طرزِ خاص کے مالک تھے جس میں دہلوی زبان کا چٹخارہ اور روزمرے اور محاورے کا لطف؛ سادگی اور سلاست، بانکپن و شگفتگی اور بے تکلفی و بے ساختگی کی جملہ خوبیاں تو تھیں ہی، لیکن ان کا کارنامہ یہ ہے کہ جہاں انھوں نے خشک مذہبی اور اصلاحی مباحث کو تصوف کے دائرے سے نکال کر ادب میں داخل کیا، وہاں ان کا رشتہ ہندوستانی لوک ساہتیہ کی پراکرتی روایت سے بھی جوڑ دیا۔ اس رنگ کی تقلید کی کوشش بیسیوں نے کی لیکن کوئی اسے پا نہ سکا۔ خواجہ حسن نظامی کی نثر کا نسب نامہ محمد حسین آزاد یا غالب سے ملانا مناسب نہیں، البتہ اگر اس کا رشتہ ملانا ہی ہے تو اس کا سُراغ اس سے بھی پہلے کے زمانے میں لگانا چاہیے۔ چنانچہ زمینی احساس کی اس نثر کا اگر کوئی جدِّ امجد ہو سکتا ہے تو وہ میرامن دہلوی ہیں۔ دونوں کے یہاں دھرتی کی بُو باس ہے۔ دونوں کے یہاں دہلوی زبان بغیر کسی تصنع کے سامنے آتی ہے۔ دونوں کے یہاں سارا زور لطف و تاثیر پر ہے۔ دونوں کی عبارت میں بولی ٹھولی، کہاوتوں اور دوہوں کے اجزا تحلیل ہو گئے ہیں، اور اس طرح میرامن کے زمینی احساس کی دین کا رشتہ خواجہ حسن نظامی کی ارضیت سے مل جاتا ہے۔ دہلوی اردو کو سنوارنے، نکھارنے اور اس کے سجل رُوپ کو پیش کرنے والوں کا جب جب نام لیا جائے گا، خواجہ حسن نظامی کا ذکر احترام سے کیا جائے گا۔

(۱۹۷۶)

ذاکر صاحب کی نثر: اُردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال

ڈاکٹر ذاکر حسین کی تربیت اِقتصادیات میں ہوئی تھی، لیکن اُن کا دل قومی کارکن کا اور ذہن ادیب کا تھا۔ ماہرِ تعلیم ہونا یا ادیب بننا ان کی زندگی کا کبھی مقصد نہیں رہا، لیکن جس طرح ان کی قومی لگن نے انھیں معلّم سے ماہرِ تعلیم بنا دیا، اسی طرح ان کی تخلیقی صلاحیت اور شائستہ متانت نے ان کی ہر بات میں ادبیت کی شان پیدا کر دی۔ ان کی قومی اور تعلیمی خدمات نے انھیں اُردو میں زیادہ نہیں لکھنے دیا، لیکن جتنا کچھ بھی انھوں نے لکھا، اُس کی مدد سے ان کے اسلوب کے بارے میں رائے قائم کی جا سکتی ہے۔

اُردو کا بنیادی اسلوب کیا ہے ؟ اس سلسلے میں رشید احمد صدیقی نے اپنے ایک مضمون میں سرسید کے بعد حالی، عبدالحق اور ڈاکٹر سیّد عابد حسین کی نثر پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ ان مصنّفین کے ہاں اُردو کے لسانی جینیس (GENIUS) سے آگہی اور اس سے انصاف کی کوشش ملتی ہے۔ اُردو ایک انتہائی متنوع اور متموّل زبان ہے۔ اس کی بنیاد ہند آریائی ہے، لیکن اس میں سامی، ایرانی اور دراوڑی لسانی خاندانوں کے عناصر بھی بر سرِ کار نظر آتے ہیں۔ صوتیات اور لفظیات کی سطح پر لسانی اثرات کی کئی مختلف الاصل پرتیں ایک ساتھ کام کرتی ہیں، اسی طرح جملوں کی ترتیب و تہذیب کے بھی اس میں کئی رنگ ملتے ہیں۔ اُردو کی اس رنگا رنگی اور تنوع کا مطالعہ اگر اس کی سات آٹھ صدیوں

کی تاریخ کے پس منظر میں کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ شروع ہی سے اس میں اسالیب کے دو دھارے ایک دوسرے کے متوازی بہتے رہے ہیں، اور اُردو کے لسانی جینیس کی تشکیل میں مدد دیتے رہے ہیں۔

اتنی بات واضح ہے کہ ہندستان کی تاریخ میں اُردو ایک عجیب و غریب مفاہمے کا نام ہے۔ یہ مفاہمہ دو عظیم ایشیائی تہذیبوں اور دو اہم لسانی گروہوں کے درمیان ہوا تھا۔ اس لحاظ سے اُردو نام ہے ایک تہذیبی اور لسانی توازن کا جو ایک طرف ہند آریائی اور دوسری طرف سامی و ایرانی عناصر کے درمیان صورت پذیر ہوا۔ اگر اس توازن کو ایک طرح کی "قدر" تسلیم کیا جائے (جو یہ یقیناً ہے) تو ماننا پڑے گا کہ جس طرح کوئی اخلاقی قدر کسی شخصیت میں یا کوئی تہذیبی قدر کسی دور میں اپنی سو فی صد مکمل حالت میں نہیں ملتی، بلکہ کوئی شخصیت یا عہد اُس کی تکمیل کی کوشش ہی میں اپنی کامیابی کی حد تک اس سے منسوب کیا جاتا ہے، اسی طرح اردو کے کسی ایک اسلوب کو بھی اردو کے لسانی توازن کی مکمل شکل کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔ کسی بھی قدر کی طرح اُردو کا لسانی توازن بھی ایک "تصورِ محض" ہے، جس کا سو فی صد حصول ناممکن العمل ہے۔ البتہ جو اسلوب اس توازن کو پالینے اور اس کے فطری ربط و تناسب اور خوش آہنگی سے انصاف کرنے میں جس حد تک کامیاب رہا ہے، اسی حد تک اُسے اُردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر قرار دیا جائے گا۔ اُردو کی کئی صدیوں کی تاریخ شاہد ہے کہ اس توازن کو پانے اور اس سے انحراف کرنے کی کوششیں ہر دَور میں جاری رہی ہیں، اور ان دونوں میں عمل اور ردِ عمل کا وہ سلسلہ بھی موجود رہا ہے جس سے زندہ زبانوں کے ارتقا میں مدد ملتی ہے۔ اُردو میں لسانی امتزاج و توازن کی تلاش اور اس سے انحراف کی انھیں کوششوں کو اوپر ہم نے اُردو اسالیب کے دو بنیادی دھاروں سے تعبیر کیا ہے جو ہر دور میں ایک دوسرے کے متوازی بہتے رہے ہیں۔ ادبی معنویت سے قطع نظر محض لسانی مزاج کے اعتبار سے گویا لگ بھگ ہر زمانہ میں جہاں ایک مرزا محمد رفیع سوداؔ رہا ہے، وہاں ایک میر تقی میرؔ بھی رہا ہے۔ اسی طرح ایک میر عطا خاں تحسینؔ کے بعد ایک میر امنؔ، ایک ناسخؔ کے دَور میں ایک آتشؔ، ایک شاہ نصیرؔ کے بعد ایک ذوقؔ، ایک رجب علی بیگ سرورؔ کے زمانے میں ایک غالبؔ، ایک محمد حسین آزادؔ کے ساتھ ایک حالیؔ اور ایک ابوالکلام آزادؔ کے ساتھ ایک مولوی عبدالحق کی موجودگی اُردو اسالیب کے انھیں دو رجحانات کی تصدیق کرتی ہے۔ ایک لسانی دھارا عربی فارسی عناصر کی طرف جھکنے اور ان کی مدد سے زبان میں پُرشکوہ اور غیر عام فہم الفاظ و تراکیب کے استعمال

کا ہے۔ دوسرا ملکی اور غیر ملکی لسانی عناصر میں ایک خوشگوار توازن کو پانے کی جستجو کا اور زبان کے ٹھیٹھ ٹھاٹ کو نباہنے کا ہے۔ ظاہر ہے اگرچہ پہلے دھارے کو اردو کے لسانی جینیس سے ہٹا ہوا کہا جائے گا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ یہ اس کے منافی بھی نہیں۔ اس لیے کہ اردو ایک زندہ زبان ہے اور اس میں تارید اور تہنید یعنی لسانی ردّ و قبول کا سلسلہ برابر جاری ہے۔ پہلے لسانی گروہ کے ادیب و شاعر اگرچہ فارسی زدگی، مشکل پسندی اور بوجھل ترکیبوں کا شکار ہو جاتے ہیں، لیکن جس حد تک ان کی تخلیقی صلاحیت کسی لسانی عنصر کو قبولِ عام کے درجہ تک پہنچانے میں مدد کرتی ہے، اس حد تک زبان کو ان سے فائدہ پہنچتا ہے۔ دوسرے لسانی گروہ کے لکھنے والے زیادہ تر ان عناصر کو لیتے ہیں جو زبان میں رچ بس چکے ہیں یا جنھیں چلن یا استعمالِ عام نے قبولیت کے درجہ تک پہنچا دیا ہے۔ یہ لوگ لفظوں کی آرائش یا زبان کے ظاہری شکوہ پر توجہ صرف نہیں کرتے۔ اس کے بجائے زبان کی امتزاجی کیفیت پر نظر رکھتے ہیں اور اور اس کے پوشیدہ امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس گروہ کے لکھنے والوں کے اسلوب کو اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر سمجھا جائے گا۔

ذاکر صاحب کا تعلق اسی دوسرے گروہ سے ہے۔ اس کا سلسلہ جدید دور میں سرسید، حالی اور مولوی عبدالحق سے ہوتا ہوا جامعہ ملیہ اسلامیہ کے بعض کارکنوں تک پہنچا ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے کارکنوں سے ہماری مراد ذاکر صاحب کے علاوہ ڈاکٹر سید عابد حسین اور محمد مجیب ہے، بلکہ خواجہ غلام السیدین کو بھی اسی صف میں شریک سمجھنا چاہیے۔ اگرچہ جامعہ سے سیدین صاحب کا وہ منصبی تعلق نہیں رہا جو دوسروں کا رہا ہے، لیکن خیالات اور خدمات کے اعتبار سے وہ بھی اسی گروہ کے ساتھ جگہ پائیں گے۔ ان چاروں نے انگریزی کے علاوہ اُردو کو بھی اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ اگرچہ ایک کا خصوصی مضمون اقتصادیات، دوسرے کا فلسفہ، تیسرے کا تاریخ اور چوتھے کا تعلیم رہا ہے، لیکن بنیادی طور پر چاروں معلّم ہیں۔ چاروں نے تعلیم ہی کے ذریعے ملکی اور قومی خدمت کو اپنا شعار بنایا۔ چاروں نے اس سلسلے میں "نیشنلسٹ نظریہ" کو اپنایا۔ چاروں نے کچھ اپنی افتادِ ذہنی کی وجہ سے، کچھ قومی خدمت کی ضرورتوں کے پیش نظر، اور کچھ گاندھی جی کے خیالات کے نتیجے کے طور پر انتہائی دل نشین پیرایۂ بیان اختیار کیا اور دل کی بات دل تک پہنچانے کے لیے نسبتاً عام فہم اور آسان اسلوب کو اپنایا۔ چاروں نے تخلیقی نثر کے نمونے بھی پیش کیے۔ (مجیب صاحب اور عابد صاحب

نے ڈرامے اور انشائیے، سیدین صاحب نے شخصی خاکے اور ذاکر صاحب نے کہانیاں بھی لکھیں)، لیکن اصلاً چاروں نے اُردو نثر کو علمی کاموں کے لیے استعمال کیا۔ چاروں کے انفرادی اسالیب کی ذیلی خصوصیات ان کے موضوع کی رعایت سے الگ الگ ہیں، لیکن چاروں کا اصل کارنامہ جس کی بدولت انھیں اردو نثر کی تاریخ میں الگ سے پہچانا جائے گا اور جس کی وجہ سے انھیں جدید اُردو نثر کے "عناصرِ اربعہ" کہا جا سکتا ہے، یہ ہے کہ اس دَور میں انھوں نے اُردو کی علمی نثر کے دامن کو وسیع کیا اور ایسے اسلوب کی مثالیں پیش کیں، جو اُردو کے بنیادی اسلوب سے نہایت قریب ہے۔

۲

ترسیل کے نقطۂ نظر سے نثر نگار تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جنھیں مخاطَب یاد رہے یا نہ رہے، اپنی ذات ضرور یاد رہتی ہے، دوسرے وہ جنھیں اپنی ذات یاد رہے یا نہ رہے، مخاطَب ضرور یاد رہتا ہے، اور تیسرے وہ جنھیں نہ اپنی ذات کا پتہ ہوتا ہے نہ مخاطَب کا۔ ذاکر صاحب کی نثر کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے مخاطَب کو نہیں بھولتے۔ ان کی نثر میں ان کی ذات کچھ اس طرح سے گم ہے کہ مخاطَب ہی مخاطَب نظر آتا ہے۔ یہ خوبی ہر جگہ چاندنی کی طرح پھیلی ہوئی ہے اور ان کی تحریر کی تاثیر اور دل نشینی میں اضافہ کرتی ہے۔ وہ مخاطَب سے براہ راست باتیں کرتے ہیں۔ گفتگو کا یہ انداز ان کے اسلوب کی جان ہے۔

محمد مجیب نے تعلیمی خطبات کے پیش لفظ میں صحیح لکھا ہے:

> "ان خطبات میں انداز تقریر کا ہے، تحریر کا نہیں۔ ان میں کوشش کی گئی ہے کہ ... آپ سے براہ راست بات کہی جائے۔"

(ص ۷، ۸)

یہاں ذاکر صاحب کے اسلوب کے تجزیہ کے لیے مندرجہ ذیل اقتباسات کو استعمال کیا جائے گا:

(۱)

اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں، اگر ہم انسانیت کی ایسی معاشی

تنظیم چاہتے ہیں جس میں امیر و غریب کا فرق انسانوں کی اکثریت کو انسانیت کے شرف ہی سے محروم نہ کر دے، اگر ہم دولت کی شرافت کی جگہ تقوے کی شرافت کا قیام چاہتے ہیں، اگر ہم نسل اور رنگ کے تعصبات کو مٹانا اپنا فرض سمجھتے ہیں، تو ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں اور جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے۔ چنانچہ ہمارے نئے مدرسوں کی تعلیم نوجوانوں کے دل میں جماعتی خدمت کی وہ لگن لگائے گی کہ جب تک ان کے ارد گرد ان کے اپنے گھر میں غلامی رہے گی اور افلاس، فلاکت رہے گی، اور جہل، بیماریاں رہیں گی اور بدکرداریاں، پست حوصلگیاں رہیں گی اور مایوسیاں، یہ چین کی نیند نہ سوئیں گے، اور اپنے بس بھر ان کو دور کرنے میں اپنا تن من دھن سب کھپائیں گے، یہ روٹی بھی کمائیں گے اور نوکریاں بھی کریں گے، پر اُن کی نوکری خالی پیٹ کی چاکری نہ ہوگی بلکہ اپنے دین کی اور وطن کی خدمت ہوگی جس سے ان کے پیٹ کی آگ ہی نہیں بجھے گی، دل اور روح کی کلی بھی کھلے گی۔ یہ اپنے دینی نصب العین ہی کی وجہ سے اپنے دیس کی کہ کبھی دنیا اسے جنت نشاں کہتی تھی، پر جو آج بے شمار انسانوں کے لیے دوزخ سے کم نہیں، سیوا کریں گے، اور ایسا بنائیں گے کہ پھر اس کے بھوکے، بیمار، بے کس، بے امید غلام باسیوں کے سامنے انھیں اپنے رحمٰن و رحیم، رزاق و کریم، حی و قیوم خدا کا نام لیتے وقت شرم سے سر نہ جھکانا پڑے گا کہ انھیں بعض کی زیادتیوں اور بعض کی کوتاہیوں نے، بعض کے ظلم اور بعض کی غفلت نے آج اس حال کو پہنچا دیا ہے کہ ان کا وجود محدود نگاہوں کو اس کی شانِ ربوبیت پر ایک دھبہ سا معلوم ہوتا ہے۔

(تعلیمی خطبات ص ۵۲ - ۵۵)

(ب)

... "یہ نصب العین یہ تھا کہ اس ملک کے مسلمانوں میں اعلیٰ اور متوسط طبقے کے افراد کی جتنی تعداد اپنا پیٹ پال لے، سرکاری نوکریاں پا پا کر آرام، چین، اور ہاں تھوڑی سی،

'حکومت' کے ساتھ زندگی کے دن کاٹنے کے قابل ہو جائے' اچھا ہے۔ یہ چند افراد اپنی خوش حالی کا معیار جس قدر بڑھا لیں اتنی ہی قوم خوش حال سمجھی جاتے' اس راہ میں جو رکاوٹیں ہوں وہ ہر طرح کم کی جائیں، مستقبل کے مشتبہ منصوبوں سے حال کی یقینی بہرہ مندیوں میں حرج نہ ہو اور قومی آخرت کا تصور انفرادی دنیا کے عیش میں خلل نہ ڈالنے پائے۔ معاشرت بدلی جائے' اپنی پرانی معاشرت بُری ہے اور بُری اس لیے ہے کہ ایک با اقبال صاحب اقتدار قوم کی معاشرت سے مختلف ہے ـــ سیاست سے بے تعلقی رکھی جائے۔ اِس لیے کہ انفرادی ترقی و ترفع کے لیے اپنی جماعت کے سیاسی اقتدار کی ضرورت کچھ بہت واضح نہ تھی۔ حکومت کی جو شکل بھی ہو ہو' بس وہ امن قائم رکھ سکے' محکوموں کے معاملات باہمی میں انصاف کر سکے' نوکریاں دے' چند افراد کو مراتب بلند تک پہنچائے کہ اس کا کام نکلے اور ہماری عزت بڑھے ـ مذہب' کہ صدیوں اس جماعت کی زندگی کا مرکز رہ چکا تھا' چھوٹتا تو کیسے' ضرور قائم رکھا جائے' مگر اس طرح کہ دوسرے ارادوں میں بھی مانع نہ ہو' اور ترقی کی راہ میں حائل نہ ہونے پائے۔ معاملات پر کہ اہلِ دنیا سے متعلق ہیں' اس کی تعلیمات اور ان کی حکمتوں کو زیادہ نہ ابھارا جائے' چپ چپاتے دوسرے زیادہ ترقی یافتہ اہلِ دُنیا کے اسالیبِ عمل کو اختیار کر لیا جائے۔"

(تعلیمی خطبات ص ۳۹'۴۰)

(ج)

" لیکن اس کے مقابلے میں ایک دوسرا خیال بھی ہے' اور میں سمجھتا ہوں کہ وہی زیادہ صحیح بھی ہے، یعنی یہ کہ اصلی چیز اور ابتدائی چیز سماج ہے اور اکیلا آدمی' فرد اس کے سہارے اور اسی کے لیے ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ سماج کی حیثیت جسم کی ہے اور اکیلا آدمی یا چھوٹے چھوٹے سماجی گروہ اس جسم کے حصے ہوتے ہیں۔ جسم کے حصوں کو جسم سے اور پتھروں کے ڈھیر کو پتھروں سے جو تعلق ہے اس کا فرق ظاہر ہے۔ اس خیال کے مطابق میں سمجھتا ہوں کہ ذہنی زندگی تو بغیر سماج کے ممکن ہی نہیں۔ اکیلا آدمی بطور جانور کے کچھ

میں آسکتا ہے، مگر پورے انسان کی حیثیت سے، جس کی امتیازی خصوصیت ذہن ہے، اس کا تصور بھی ممکن نہیں۔ ذہنی زندگی تو کسی ذہنی زندگی ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ چراغ ہمیشہ کسی دوسرے چراغ ہی سے جلایا جاسکتا ہے۔ ذہنی زندگی کے لیے جو اصلی معنوں میں انسانی زندگی ہے، سماج کا وجود لازمی ہے، مگر اس حد تک کہ وہ کُل جسم سے وابستہ ہے اور اس کے اندر اپنی خدمت انجام دے رہا ہے۔ ایک حصّے کے کٹ جانے سے جسم میں کمی آجاتی ہے، مگر وہ باقی رہ سکتا ہے، مگر حصّہ جسم سے الگ ہوکر باقی بھی نہیں رہ سکتا۔ درخت میں ہر ڈالی اور پتی بھی اپنا الگ وجود رکھتی ہے، لیکن ڈالی یا پتی کے ٹوٹ جانے سے درخت ختم نہیں ہوتا، درخت سے الگ ہوکر ڈالی اور پتّی کے لیے سوائے فنا کے اور کچھ نہیں۔"

(تعلیمی خطبات ص ۱۳، ۱۴)

(د)

"تعلیمی نظام ہمارے ہاتھ میں ہو تو اس وقت بھی کیا مدرسے صرف کتابیں پڑھا دینے کے لیے قائم ہوا کریں گے اور ان کا مقصد بھی تندرست اچھے سچے آدمی پیدا کرنے کی جگہ چلتے پھرتے کتب خانے پیدا کرنا ہوگا؟ کیا اس وقت بھی بچوں کی قدرتی صلاحیتوں کا خیال کیے بغیر سب کو ایک ہی لکڑی سے ہانکا جایا کرے گا اور اس طرح قوم کی ذہنی قوت کو، کہ اس کا سب سے قیمتی سرمایہ ہے، برباد کیا جائے گا؟ یا مختلف صلاحیت والوں کے لیے مختلف قسم کے مدرسے ہوں گے جن میں ابتدائی تعلیم کے بعد بچے بھیجے جاسکیں گے اور اپنے خاص رجحانِ ذہنی کے مطابق تعلیم پائیں گے۔ کیا اس وقت بھی مدرسے اور قوم کی زندگی میں اتنا ہی کم تعلق ہوگا جیسا کہ اس وقت ہے' یا بچپن ہی سے ایسے موقعے بھی ملا کریں گے جن سے ہر ہندستانی کے دل میں یہ بات بیٹھ جائے کہ قوم کی سیوا کرکے ہی وہ اپنی ترقی کی راہ نکال سکتا ہے؟ کیا اس وقت بھی ہمارے مدرسے خود غرضی اور شخصی مقابلے ہی کے عملی سبق دیا کریں گے اور دوسروں کی خدمت اور مدد کے موقعے ان میں ناپید ہوں گے؟ کیا اس وقت بھی مدرسوں کو بس اس سے

سروکار ہوگا کہ علم سکھا دیا لیکن علم کے برتنے اور سیرت پر اثر انداز ہونے کا کوئی سامان نہ ہوگا۔"

(تعلیمی خطبات، ص ۴۴)

اس تحریر میں وہ کیا چیز ہے جو ذہن کو سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے؟ جن مسائل کا ذکر ہے وہ علمی اور ملکی اور قومی نوعیت کے ہیں، لیکن نثر بوجھل نہیں۔ لکھنے والے کی ذات الفاظ کے پیچھے چھپی ہوئی ہے، لیکن اس کی کشش ہر جگہ محسوس ہوتی ہے۔ زبان علمی ہے، لیکن انداز خشک کتاب کا سا نہیں۔

اقتباس (الف) میں جملوں کے دروبست اور افعال کے استعمال کو دیکھیے۔ پہلے جملے کے چار کلمے جو "اگر" سے شروع ہوئے ہیں اور حال پر ختم ہوئے ہیں، فوراً توجہ کو گرفت میں لے لیتے ہیں۔ حال کا یہ صیغہ بعد کے دو کلموں میں بھی جاری رہا ہے۔ اس کے بعد " چنانچہ " سے فعل کے استعمال کا رُخ مستقبل میں بدل گیا ہے اور آخر تک یہی رہا ہے۔ حال اور مستقبل کے یہ صیغے اردو فعل کی سادہ ترین شکلوں میں سے ہیں۔ اقتباس (ب) میں بنیادی خیال یعنی "نصب العین" کی وضاحت کے لیے شروع میں مضارع "پیٹ پال لے" " قابل ہو جانے " استعمال ہوئے ہیں۔ اب پورے پیراگراف میں افعال کو دیکھتے جائیے، معلوم ہوگا کہ مضارع کے استعمال کی جو فضا پہلے جملے میں تیار ہوگئی تھی، وہ پورے پیراگراف میں برقرار رکھی گئی ہے۔ یہی عالم اقتباس (ج) اور (د) کا ہے۔ اقتباس (د) کی فعلیہ فضا استفہامیہ ہے، اور جہاں تک بنیادی معنوی نکتے کی وضاحت کی ضرورت تھی، فعل کا استعمال استفہامیہ انداز سے ہوا ہے۔ اقتباس (ج) میں بھی شروع سے آخر تک فعل کا سادہ صیغہ یعنی حال استعمال ہوا ہے۔

ذاکر صاحب کی تحریروں کو کہیں سے کھول کر پڑھیے، اوّل تو فعل کے استعمال میں مسلسل ہمواری ملے گی یعنی تبدیلیاں باربار اور یک لخت نہیں ہوتیں اور استعمال میں ایک طرح کا تواتر پایا جاتا ہے۔ دوسرے ہر فعل کے استعمال کی انتہائی سادہ شکلیں سامنے آئیں گی۔ استفہامیہ سے توجہ برقرار رکھنے میں، مضارع اور حال سے تصویر کھینچنے میں اور مستقبل سے امید ابھارنے میں جو مدد ملتی ہے، ذاکر صاحب کو اس کا گہرا احساس تھا۔ ان کے ہاں افعال کی ان سادہ اور ہموار شکلوں کے استعمال کی بڑی وجہ مخاطب کا تصور ہے، جو ان کے ذہن میں ہر وقت موجود رہتا تھا۔ سادہ افعال کے ہموار استعمال سے مخاطب

تک بات پہنچانے کے امکانات کئی گنا بڑھ جاتے ہیں۔

ذاکر صاحب کے اسلوب میں ان کے جملوں کی نحوی ساخت کا کیا درجہ ہے، اس سلسلے میں مزید بحث کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ذاکر صاحب کی نثر کے بارے میں "گفتگو کا انداز" اور "خطاب کا انداز" کی جو ترکیبیں زیرِ نظر مضمون میں استعمال کی گئی ہیں، ان سے متعلق چند باتوں کی وضاحت کر دی جائے۔ اوّل یہ کہ "گفتگو کا انداز" کے تصور میں "گفتگو کا لہجہ" شامل نہیں۔ گفتگو کے انداز میں نثر لکھنے کے لیے ضروری نہیں کہ اُسے گفتگو کے "لہجے" میں لکھا جائے۔ دوسرے یہ کہ "خطاب کا انداز" کے تصور میں "خطابت" شامل نہیں۔ "خطاب کا انداز" سے مراد محض یہ ہے کہ مخاطَب ہر وقت نظر میں رہتا ہے اور متکلم اور مخاطَب میں کوئی تیسرا واسطہ نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس "خطابت" سے مراد ایک طرح کے جذباتی، جوشیلے اور مرعوب کرنے والے اسلوب سے ہے۔ ذاکر صاحب کا اسلوب اس کی واضح ضد ہے۔ اس کی بنیاد ہی تھمے ہوئے جذبات اور سنبھلی ہوئی عقلیت پر ہے۔ ان کی تحریروں کے چار پانچ سو صفحوں میں ہمیں اس عام رنگ سے ہٹے ہوئے صرف دو مختصر سے پیراگراف مل سکتے ہیں:

> "کیا اسلام کے پیشِ نظر جماعت کا یہی تصور ہے کہ وہ الگ الگ افراد کا بس ایک اتفاقی اور افادی مجموعہ ہے؟ کیا اسلام کی مذہبیت ایسی ہی رسمی اور خارجی چیز ہے جیسی کہ ان مدرسوں کے عمل سے ظاہر ہوتی ہے؟ کیا اسلام کی سیاست ایسی ہی عافیت پسندی اور دریوزہ گری کی سیاست ہے؟ کیا شخصی مفاد کی خاطر اسلام اپنے ماحول اور اپنی جماعت کے مقاصد کی طرف سے ایسی ہی بے اعتنائی سکھاتا ہے جیسی کہ ہم نے اپنی تعلیمی کوششوں سے پیدا کی ہے؟ نہیں اور ہزار بار نہیں۔"
>
> (تعلیمی خطبات ص ۴۲)

> "اور اگر آپ اپنی قومی زندگی کی موجودہ پستی پر مطمئن ہیں تو میں آپ کو بشارت دیتا ہوں کہ آپ کے ثانوی مدرسے ہی کیا آپ کا سارا تعلیمی نظام بالکل ٹھیک ہے۔ اس میں ذرا تبدیلی نہ کیجیے، وہ معاشرت میں اندھی تقلید، مذہب میں کھوکھلی رسمیت، سیاست میں محکومیت پسندی کے پیدا کرنے، علم میں ذوقِ تحقیق سے اور فنون میں ذوقِ تخلیق

سے نوجوانوں کو بے بہرہ رکھنے اور کمزور جسم، بے نور دماغ اور بے سوز دل پیدا کرنے کے نہایت کامیاب کارخانے ہیں۔"

(تعلیمی خطبات ص ۴۴)

یہ کس کی آواز ہے ؟ ان جملوں میں تاکید و تنبیہہ کا جو انداز ہے، وہ کس کا ہے ؟ لہجے کی اُٹھان میں مقرر کی علمی اور ذہنی برتری کا جو تصور ہے اور "بشارت" دینے میں جو طنز ہے وہ کس کے اسلوب کی یاد دلاتا ہے ؟ ان جملوں میں ابوالکلام آزاد کے انداز کی جھلک صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ کسی حد تک یہ خطابت کا انداز ہے۔ یہ ذاکر صاحب کا اپنا رنگ نہیں۔ ذاکر صاحب کے ہاں تیزی اور طغیانی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ برتری کے بگولوں اور علمیت کی آندھی دونوں سے دور رہتے ہیں۔ ان کی نثر تو جوئے دل نشین کی طرح نرم خرامی کی کیفیت رکھتی ہے۔ وہ مخاطب کو طلسماتی فضا میں لے نہیں اڑتے بلکہ نرمی اور خلوص سے اس کے دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں؛ وہ مخاطَب کا احترام کرتے ہیں، اس کی کم علمی پر طنز نہیں کرتے، اس کے ذہن کو ماؤف کر کے اُسے اسیر نہیں بناتے، بلکہ اسے جگا کر اس کے دلی و دماغ سے رابطہ قائم کرتے ہیں؛ یہ "خطاب کا انداز" ہے، "خطابت" نہیں۔

ذاکر صاحب کی نثر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ چاہے خیال کتنا ہی مجرد ہے اور موضوع چاہے کتنا ہی فلسفیانہ ہو، کیا مجال کہ ان کی نثر میں کہیں سے پیچیدگی یا ژولیدگی پیدا ہو جائے۔ وہ فلسفیانہ مباحث کو بھی اسی سادگی اور صفائی سے پیش کرتے ہیں، جس طرح سامنے کی باتیں کر رہے ہوں۔

اس سلسلے میں اقتباس (ج) دوبارہ ملاحظہ ہو۔ سماج اور فرد کے تعلق کی بحث ہے، لیکن کہیں کوئی نامانوس لفظ یا ترکیب استعمال نہیں ہوئی۔ عربی فارسی جمع سے بھی مدد نہیں لی گئی اور عطف و اضافت بھی کہیں نہیں آتے۔ مستعار الفاظ بھی جتنے استعمال ہوئے ہیں، کثیر استعمال الفاظ کی ذیل میں آتے ہیں۔ نیز جملوں کی ترتیب اور ان کا نحوی ڈھانچہ انتہائی سادہ اور صاف ہے۔

سادگی سے عام طور پر چھوٹے چھوٹے جملوں کا استعمال مراد لیا جاتا ہے۔ لیکن ذاکر صاحب کے ہاں سادگی کی بنیاد چھوٹے جملوں کے استعمال پر نہیں۔ اوپر کے اقتباسات میں سے کسی ایک کو اس نقطۂ نظر سے ایک بار پھر غور سے پڑھ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ذاکر صاحب کے جملے زیادہ تر خاصے طویل ہوتے ہیں، لیکن اس کے باوجود نثر پیچیدہ یا مشکل نہیں ہوتی۔ یہاں اس مقصد سے اقتباس (الف) کا

ازسرنو تجزیہ کیا جاتا ہے:

(و)

" اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں/ اگر ہم انسانیت کی ایسی معاشی تنظیم چاہتے ہیں/ جس میں امیر و غریب کا فرق انسانوں کی اکثریت کو انسانیت کے شرف ہی سے محروم نہ کر دے/ اگر ہم دولت کی شرافت کی جگہ تقوے کی شرافت کا قیام چاہتے ہیں/ اگر ہم نسل اور رنگ کے تعصبات کو مٹانا اپنا فرض سمجھتے ہیں// تو ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے/ جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں/ اور جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے # چنانچہ ہمارے نئے مدرسوں کی تعلیم نوجوانوں کے دل میں جماعتی خدمت کی وہ لگن لگائے گی/ کہ جب تک ان کے اردگرد ان کے اپنے گھر میں غلامی رہے گی اور افلاس/ فلاکت رہے گی اور جہل/ بیماریاں رہیں گی اور بدکرداریاں/ پست حوصلگیاں رہیں گی اور مایوسیاں/ یہ چین کی نیند نہ سوئیں گے/ اور اپنے بس بھر ان کو دور کرنے میں اپنا تن من دھن سب کھپائیں گے # یہ روٹی بھی کمائیں گے/ اور نوکریاں بھی کریں گے// پر ان کی نوکری خالی پیٹ کی چاکری نہ ہوگی/ بلکہ اپنے دین کی اور وطن کی خدمت ہوگی/ جس سے ان کے پیٹ کی آگ ہی نہیں بجھے گی/ دل اور روح کی کلی بھی کھلے گی # یہ اپنے دینی نصب العین ہی کی وجہ سے اپنے دیس کی کہ// کبھی دنیا سے جنت نشاں کہتی تھی/ پر جو آج بے شمار انسانوں کے لیے دوزخ سے کم نہیں// سیوا کریں گے/ اور ایسا بنائیں گے/ کہ پھر اس کے بھوکے، بیمار، بے کس، بے امید غلام باسیوں کے سامنے انھیں اپنے رحمٰن و رحیم، رزاق و کریم، حی و قیوم خدا کا نام لیتے وقت شرم سے سر نہ جھکانا پڑے گا/ کہ انھیں بعض کی زیادتیوں اور بعض کی کوتاہیوں نے/ بعض کے ظلم اور بعض کی غفلت نے/ آج اس حال کو پہنچا دیا ہے/ کہ ان کا وجود محدود نگاہوں کو اس کی شان ربوبیت پر ایک دھبہ سا معلوم ہوتا ہے #"

بیس سطروں کے اس اقتباس میں صرف چار جملے ہیں۔ پہلا جملہ جو "اگر ہم دنیا . . . سے شروع ہوکر" . . . پھر واپس جائیں گے" پر ختم ہوتا ہے، چھ سطروں کا ہے۔ دوسرا "چنانچہ ہمارے . . ." سے شروع ہوکر" تن من دھن سب کھپائیں گے" پر ختم ہوتا ہے۔ یہ بھی چھ سطروں کا ہے۔ اگرچہ تیسرا جملہ" یہ روٹی بھی . . . کلی بھی کھلے گی" صرف تین سطروں کا ہے، لیکن چوتھا جملہ" یہ اپنے دینی نصب العین . . . دھبّہ سا معلوم ہوتا ہے" سات سطروں کا ہے۔ اس طرح کے جملوں کو اُردو زبان کے طویل ترین جملوں میں شامل سمجھنا چاہیے۔ سات سطروں کے جملے کا مطلب ہے عام سائز کی کتاب کے تہائی صفحے کا جملہ! حیرت کی بات یہ ہے کہ اس قدر طویل جملوں کے باوجود ذاکر صاحب کی نثر صاف اور عام فہم ہوتی ہے۔ اس کا راز کیا ہے؟

پہلے جملے پر نظر ڈالیے جو چھ سطروں کا ہے۔ یہ شروع ہوتا ہے" اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں۔ اس کلمے کا PHRASE STRUCTURE یعنی نحوی ساخت کیا ہے؟

ہم مجبور ہیں	S ⟶ NP + VP
ہم مٹانے پر مجبور ہیں	VP ⟶ N + Adj + V
ہم غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں	NP ⟶ N_1 + N_2
ہم ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں	NP ⟶ N_1 + M + N_2
ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں	NP ⟶ N_1 + Adv + M + N_2
اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں	NP ⟶ C + N_1 + Adv + M + N_2

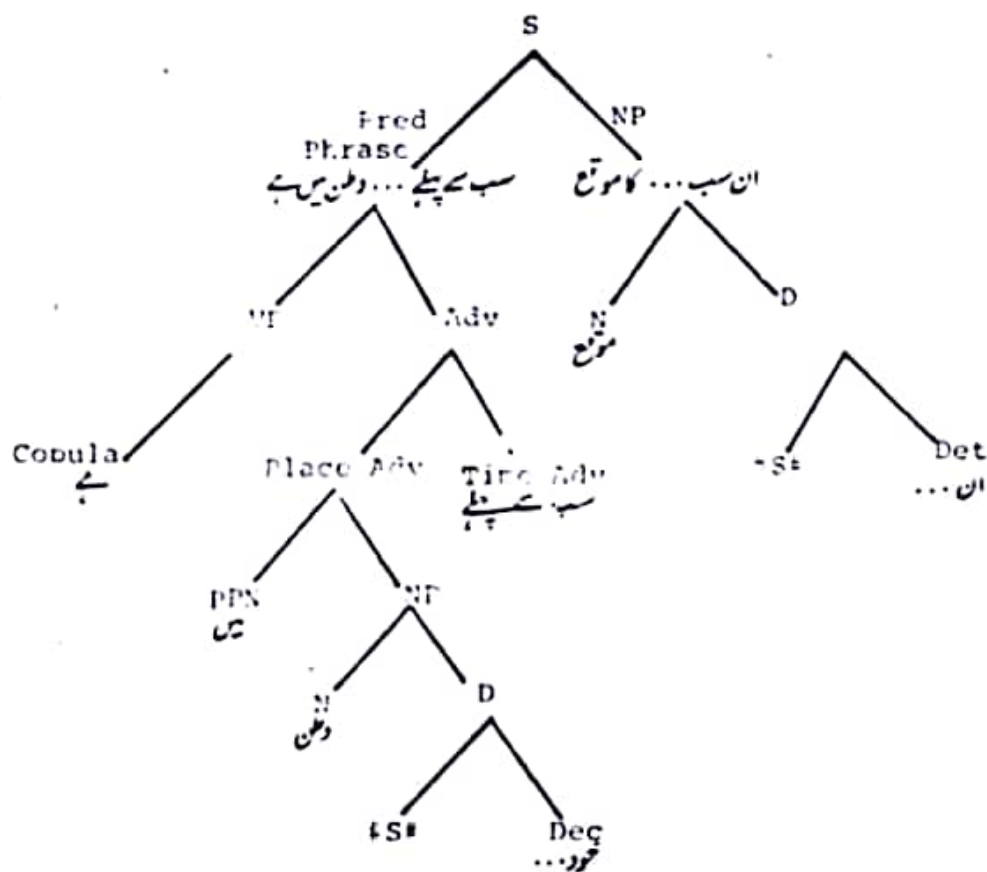
ر C = Conjunction حرفِ ربط، NP = Noun Phrase کلمۂ اسمیہ،

VP = Verb Phagrse کلمۂ فعلیہ، M = Modifier صفاتیہ)

بالکل یہی ساخت" اگر ہم انسانیت . . ." سے شروع ہونے والے دوسرے کلمے Phrase کی ہے۔ اس کے بعد" جس میں . . ." سے شروع ہونے والا تابع کلمۂ ضمیریہ Relative Phrase ہے، جس میں دوسرے کلمے Phrase کے اسم" معاشی تنظیم" کی تعریف ہے۔ پھر" اگر ہم دولت . . ." سے شروع ہونے والا تیسرا کلمہ ہے اور اس کے بعد

"اگر ہم نسل . . ." سے شروع ہونے والا چوتھا کلمہ۔ آخری دونوں کلموں کی نحوی ساخت پہلے دو کے انداز پر ہے۔ گویا ان چاروں کلموں میں ساخت کے اعتبار سے نحوی متوازیت STRUCTURAL PARALLELISM ہے۔ اس کے بعد معنوی اعتبار سے آدھا جملہ ختم ہو گیا ہے۔ اس سارے نصف جملے کی نحوی ساخت بنیادی طور پر وہی ہے جو چار کلموں کی تھی، یعنی اگر ہم (فعل) ہیں۔

اس کے بعد جملہ کا دوسرا حصّہ شروع ہوتا ہے جس کا پہلا کلمہ خاصا طویل ہے:

ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے۔ اس کی نحوی ساخت ملاحظہ ہو:

اس تجزیہ سے ظاہر ہے کہ اس طویل کلمے کے دو حصّے ہیں اور ان دونوں کی اندرونی ساخت (DEEP STRUCTURE) میں دو بنیادی جملے (EMBEDDED SENTENCES)

ہیں جس سے کلمہ کے دونوں حصوں میں ایک طرح کی نحوی متوازیت STRUCTURAL PAPALLELISM پیدا ہو گئی ہے۔

اس کے بعد دو تابعی کلمے ہیں جو دونوں "جس" سے شروع ہوتے ہیں اور جن دونوں کی ساخت یوں ہے:

جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں P+N2+N1+V

جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے P+N2+N1+(A)+V

ظاہر ہے کہ ان دونوں میں بھی ساخت کے اعتبار سے نحوی متوازیت ہے۔

جملے کے پہلے حصے میں پانچ کلمے ہیں، دوسرے میں تین ہیں۔ پہلے پانچ میں چار کی ساخت ایک جیسی ہے اور پانچواں تابعی کلمہ ہے۔ دوسرے حصے میں دو تابعی کلمے ہیں اور دونوں کی ساخت ایک جیسی ہے۔ گویا پورے جملے میں نحوی متوازیت (STRUCTURAL PARALLELISM) چار کلموں میں اور دو کلموں میں اور بیچ کے طویل کلمے میں کچھ اس طرح واقع ہوئی ہے کہ جملہ طویل ہونے کے باوجود مشکل یا پیچیدہ نہیں معلوم ہوتا اور اس میں چھوٹے چھوٹے جملوں کا لطف پیدا ہو گیا ہے ــــــ ذاکر صاحب کے ہاں نحوی متوازیت کا گہرا تعلق اسلوب کی اس اندرونی موسیقیت سے ہے جس کی موجودگی یا غیر موجودگی اسلوب کو آسان یا مشکل بنانے میں مدد کرتی ہے۔ معنوی اعتبار سے جملے کے پہلے نصف میں جو سوال بار بار مختلف شکلوں میں ذہن پر ہتھوڑے کی طرح پڑتا رہا ہے، دوسرے نصف میں اس کا جواب وطن کی خدمت کے ٹھوس معنوی پیکر کی شکل میں واضح طور پر سامنے آگیا ہے۔

اب دوسرے جملے کو لیجیے۔ اس کے کلمات کی ساخت اور ترتیب نیچے کے نقشے سے واضح ہے:

چنانچہ (ہمارے نئے مدرسوں کی) تعلیم۔ نوجوانوں کے (دل میں جماعتی خدمت کی)
لگن لگائے گی کہ جب تک ان کے اردگرد (ان کے اپنے گھر میں)

غلامی رہے گی اور افلاس
فلاکت رہے گی اور جہل

بیماریاں رہیں گی اور بدکرداریاں
پست حوصلگیاں رہیں گی اور مایوسیاں
یہ (چین کی نیند) نہ سوئیں گے

اب یہ بات ظاہر ہے کہ ذاکر صاحب کے طویل جملوں کے عام فہم ہونے کا راز جملے کی سادہ نحوی ساخت اور اس ساخت کی متوازیت یعنی جملے کے داخلی توازن اور تکرار اور ٹھوس معنوی پیکروں کے استعمال میں پوشیدہ ہے۔ اب آخری دو جملوں کو بھی ملاحظہ کر لیا جائے۔ ان کی ساخت سے بھی اسی تجزیے کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس اقتباس میں کلموں کی نحوی تقسیم کو ایک آڑی لکیر سے، معنوی موڑ کو دو آڑی لکیروں سے اور نحوی متوازیت کو پورے کلمے کے نیچے کی لکیر سے ظاہر کر دیا گیا ہے۔ جملے کی حدبندی # سے کی گئی ہے۔ تیسرے جملے میں "پیٹ کی آگ" اور "دل اور روح کی کلی"؛ اور چوتھے جملے میں "جنت نشان" اور "دوزخ"؛ اور "بیمار، بےکس" اور "رحمٰن و رحیم" کے متضاد معنوی پیکروں سے جو کام لیا گیا ہے، اس کی اہمیت ظاہر ہے۔

اقتباس (الف) جس کا تجزیہ اوپر پیش کیا گیا، مستثنیات میں سے نہیں۔ ذاکر صاحب کی تحریروں کو کہیں سے کھول کر دیکھیے، جملے کے اندر کلموں کی نحوی متوازیت اور ان کے باہمی ربط و توازن کا تقریباً یہی انداز ملے گا۔ ذاکر صاحب کے ہاں چھوٹے جملے بھی کہیں کہیں ملتے ہیں، لیکن زیادہ تر طویل جملوں کے اندر نحوی متوازیت ملتی ہے جس سے طویل جملوں میں چھوٹے جملوں کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ مزید ثبوت کے لیے اقتباس (ب) کو نشان زد کر کے دوبارہ نیچے پیش کیا جاتا ہے۔ اقتباس (الف) کی وضاحت کے بعد اس کے تجزیے کی تفصیل پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ کلموں کی نحوی تقسیم کو نظر میں رکھنے سے تجزیے کے نتائج خود بخود واضح ہو جائیں گے۔

(ب):

"یہ نصب العین یہ تھا // کہ اس ملک کے مسلمانوں میں اعلیٰ اور متوسط طبقے کے افراد کی جتنی تعداد اپنا پیٹ پال لے / سرکاری نوکریاں پا پا کر آرام، چین، اور ہاں تھوڑی سی 'حکومت' کے ساتھ زندگی کے دن کاٹنے کے قابل ہو جائے //

اچھا ہے ※ یہ چند افراد اپنی خوش حالی کا معیار جس قدر بڑھا لیں / اتنی ہی قوم خوش حال سمجھی جائے // اس راہ میں جو رکاوٹیں ہوں / وہ ہر طرح کم کی جائیں // مستقبل کے مشتبہ منصوبوں سے حال کی یقینی بہرہ مندیوں میں حرج نہ ہو / اور قومی آخرت کا تصور انفرادی دنیا کے عیش میں خلل نہ ڈالنے پائے ※ معاشرت بدلی جائے // اپنی پرانی معاشرت بری ہے / اور بری اس لیے ہے / کہ ایک با اقبال صاحبِ اقتدار قوم کی معاشرت سے مختلف ہے ※ سیاست سے بے تعلقی رکھی جائے / اس لیے کہ انفرادی ترقی و ترفع کے لیے اپنی جماعت کے سیاسی اقتدار کی ضرورت کچھ بہت واضح نہ تھی ※ حکومت کی جو شکل بھی ہو ہو // بس وہ امن قائم رکھ سکے / محکوموں کے معاملاتِ باہمی میں انصاف کر سکے / نوکریاں دے / چند افراد کو مراتبِ بلند تک پہنچائے // کہ اس کا کام نکلے / اور ہماری عزت بڑھے ※ مذہب // کہ صدیوں اس جماعت کی زندگی کا مرکز رہ چکا تھا / چھوٹتا تو کیسے // ضرور قائم رکھا جائے // مگر اس طرح / کہ دوسرے ارادوں میں بھی مانع نہ ہو / اور ترقی کی راہ میں حائل نہ ہونے پائے ※ معاملات پر // کہ اہلِ دنیا سے متعلق ہیں // اس کی تعلیمات اور ان کی حکمتوں کو زیادہ نہ ابھارا جائے / چپ چپاتے دوسرے زیادہ ترقی یافتہ اہلِ دنیا کے اسالیبِ عمل کو اختیار کر لیا جائے ※"

اب تک جو نمونے پیش کیے گیے، وہ علمی نثر کے تھے۔ ایک اقتباس بیانیہ نثر کا بھی دیکھ لیا جائے:

"جنگل ہی جنگل تھے اور پھر پہاڑیاں ہی پہاڑیاں۔ ساتویں جنگل کے پیچھے اور ساتویں پہاڑی کے پرے ایک گڈریا رہتا تھا، جوان اور خوبصورت۔ وہیں ایک گڈریا رہتا تھا۔ اس کی ایک بیٹی تھی، جیسے چاند کا ٹکڑا۔ یہ بچی بھیڑیں چرایا کرتی تھی۔ غریب اور بھولی بھالی تھی، جیسی اس کی بھیڑیں۔ دونوں کو ایک

دوسرنے سے محبت ہوگئی۔ لڑکی کی نظر میں مچھیرا کسی شہزادے سے کم نہ تھا اور
مچھیرے کے نزدیک کوئی شہزادی اس غریب لڑکی کی برابری نہ کرتی تھی، مگر
تھے دونوں بہت غریب۔"

("سچی محبت" مشمولہ ابوخاں کی بکری اور دوسری کہانیاں)

اس نثر کا عام رنگ بیانیہ ہے، لیکن دو باتیں توجہ طلب ہیں۔ ایک تو یہ کہ انداز کہانی لکھنے کا نہیں، سنانے کا ہے یعنی مخاطب نظر میں ہے اور انداز گفتگو کا ہے۔ دوسرے اگرچہ جملے چھوٹے چھوٹے ہیں، لیکن نحوی متوازیت یہاں بھی موجود ہے۔ خط کشیدہ کلموں کو دیکھیے۔ اگرچہ پہلا کلمہ "پھر پہاڑیاں ہی پہاڑیاں" حصریہ ہے، دوسرا "جوان اور خوبصورت" صفاتیہ ہے، اس کے بعد تیسرا "جیسے چاند کا ٹکڑا" چوتھا "جیسی اس کی بھیڑیں" اور پانچواں "مگر تھے دونوں بہت غریب" تینوں صفاتیہ ہیں، لیکن دراصل پانچوں کلمے اختتامیہ ہیں۔ اصل جملے جو اسم و فعل سے مکمل ہیں، ان سے فوراً پہلے آتے ہیں۔ ان کلموں میں سے پہلے چار میں فعل سرے سے ہے ہی نہیں۔ یہ پہلے آنے والے جملے کی معنوی توسیع کے لیے یا بات کا وزن بڑھانے کے لیے یا اس پر زور دینے کے لیے استعمال ہوئے ہیں۔ پہلے جملے کے ساتھ مل کر یہ دو دو کا سیٹ بناتے ہیں، اور اس لحاظ سے ان میں اور ان سے پہلے آنے والے جملے میں نحوی متوازیت ہے جس سے نثر میں ایک طرح کا داخلی توازن اور ہم آہنگی پیدا ہوگئی ہے۔

جملوں کے نحوی تجزیے کے بعد ایک نظر اگر الفاظ و تراکیب کے استعمال پر بھی ڈال لی جائے تو دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ اسلوبیات (STYLISTICS) میں تجزیے کی معروضیت کے لیے ضروری ہے کہ نثر کو کہیں سے بھی لے لیا جائے۔ اس لیے موضوعی طور پر نئے اقتباسات منتخب کرنے کے بجائے ایک بار پھر ہم ان چار اقتباسات سے کام لے سکتے ہیں، جنھیں شروع میں پیش کیا جاچکا ہے۔ اردو الفاظ کا ایک تجزیہ تو یہ ہوسکتا ہے کہ کسی مصنف کی تحریر میں مستعار اور غیر مستعار الفاظ کا باہمی تناسب معلوم کیا جائے۔ لیکن چونکہ اردو کی خوش آہنگی عربی فارسی اور دیسی الفاظ کے باہمی تناسب سے کہیں زیادہ مانوس مستعار اور غیر مانوس مستعار الفاظ کے باہمی تناسب پر منحصر ہے؛ اور مانوس اور غیر مانوس کا یہ تصور خاصا اضافی اور وجدانی ہے، اس لیے ایسا تجزیہ زیادہ کارآمد نہ ہوگا۔ چنانچہ زیرِ نظر تجزیے کو ہم صرف عطف و اضافت اور عربی فارسی جمع کے استعمال کی بحث تک محدود رکھیں گے۔

عطف و اضافت کا استعمال اُردو کی ان خصوصیات میں سے ہے جو اُردو کو ہندی سے ممتاز کرتی ہیں، لیکن عطف و اضافت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال بھی مستحسن نہیں۔ مندرجہ بالا اقتباسات میں اس کی مثالیں یہ ہیں:

(ا) شانِ ربوبیت؛ امیروغریب، رزاق وکریم، رحمٰن ورحیم، حی وقیوم۔ کل پانچ بار
(ب) صاحبِ اقتدار، معاملاتِ باہمی، مراتبِ بلند، اہلِ دُنیا، اسالیبِ عمل؛ ترقی وترفع۔ کل چھ بار
(ج) ——— صفر
(د) رجحانِ ذہنی صرف ایک بار

اردو کی علمی نثر میں عطف و اضافت کے استعمال کی جو بھی حدود ہوں، مندرجہ بالا تجزیہ کی روشنی میں ظاہر ہے کہ ذاکر صاحب کے ہاں عطف و اضافت کا استعمال ان حدود کے اندر ہی قرار پائے گا۔

اب جمع کی شکلوں کو لیجیے:

مستعار جمع	مستعار الفاظ کی دیسی جمع
(ا) تعصبات، فرائض	مدرسوں، نوجوانوں، بیماریاں، مایوسیاں، بدکرداریاں، پست حوصلگیاں، زیادتیوں، کوتاہیوں، نگاہوں، منصوبوں، بہرہ مندیوں، محکوموں، صدیوں، حکمتوں
(ب) معاملات، مراتب، تعلیمات، اسالیب	حصّوں، معنوں، بچّوں، صلاحیتوں

(ج) صفر
(د) صفر

آخر میں ایک نظر اس نثر کی صوتیات پر بھی ڈال لی جائے۔ اس بحث میں ث، ص، ط، ح، ع وغیرہ آوازوں کو نہیں لیا جائے گا، کیونکہ ان کی بنیادی آوازیں بالترتیب س، ت، ہ اور مختلف مصوتے اُردو کی دیسی آوازوں سے ہم صوت ہیں، اور صوتیاتی سطح پر ان کی کوئی امتیازی حیثیت نہیں۔ البتہ ز (جو اُردو میں ذ، ظ اور ض کی بھی آواز ہے) ژ، ف، خ، غ اور ق کو لیا جائے گا جو اُردو کی مستعار امتیازی آوازیں ہیں اور اردو کو ہندی سے ممیز کرتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں اردو کی معکوسی

آوازوں ٹ، ڈ، ڑ اور ہکار آوازوں (بھ، پھ، تھ، دھ، وغیرہ) کو لیا جائے گا جو اردو کی غیر مستعار امتیازی آوازیں ہیں اور اردو کو فارسی سے ممیز کرتی ہیں۔ اردو میں ہکار آوازوں کا دائرہ خاصا وسیع ہے اور یہ تمام بندشی آوازوں کے علاوہ م، ن، ہ اور ی کے ساتھ اور تینوں معکوسی آوازوں کے ساتھ بھی استعمال ہوتی ہیں، لیکن بہ حیثیت مجموعی اردو میں ان کا وقوع (OCCURRENCE) بہت زیادہ نہیں۔ اس کی دو وجہیں ہیں: الفاظ کے دو گروہ خاص ہیں، اسما اور اسمائے صفت اور دوسرا افعال۔ مستعار الفاظ کی بڑی تعداد پہلے گروہ سے تعلق رکھتی ہے، اس لیے اس میں دیسی آوازوں کا استعمال قدرتی طور پر محدود ہے۔ رہے افعال تو اگرچہ اردو افعال بنیادی طور پر دیسی ہیں، لیکن ہکار آوازوں کا استعمال باقاعدگی سے صرف امدادی فعل کی ماضی میں ہوتا ہے، اس کے علاوہ اردو میں ہکار اور معکوسی آوازوں کا استعمال بہت زیادہ نہیں۔ اس لیے قیاساً یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ اردو میں ممتاز دیسی اور ممتاز مستعار اصوات کا باہمی تناسب شاید نصف نصف کا نہیں، اور علمی زبان میں تو دیسی ممتاز اصوات کا یہ تناسب اور بھی کم ہو جاتا ہے۔ ذاکر صاحب کی نثر سے اس کی مثالیں حسبِ ذیل ہیں۔ نمونے کے لیے اقتباس ب کو جہاں وہ دوبارہ پیش ہوا ہے، ان آوازوں کے لیے نشان زد کر دیا گیا ہے۔ (✓ کا نشان مستعار امتیازی آوازوں اور × کا نشان دیسی امتیازی آوازوں پر لگایا گیا ہے)۔ باقی اقتباسات کو نشان زد نہیں کیا گیا، صرف اعداد پیش کیے جا رہے ہیں:

	مستعار آوازیں	دیسی آوازیں
(ا)	۳۸	۲۷
(ب)	۴۱	۲۳
(ج)	۳۶	۲۷
(د)	۳۸	۱۳
	۱۵۳	۹۰

گویا یہ تناسب ۳ : ۲ سے قدرے زیادہ ہوا۔ اردو کے اسما اور اسمائے صفت کی بڑی تعداد کے مستعار ہونے کے پیشِ نظر اس تناسب کو اردو کے بنیادی اسلوب کی حدود کے اندر سمجھنا چاہیے۔

اس پورے تجزیے سے ظاہر ہے کہ خواہ جملے کی نحوی ساخت اور اس کے اجزا کی داخلی تنظیم

ہو خواہ الفاظ کی نوعیت یا اصوات کا باہمی تناسب، ذاکر صاحب کا اسلوب سادگی، ہمواری اور ہم آہنگی کی بہت اچھی مثال فراہم کرتا ہے۔

اگرچہ نثر میں آوازوں کو چن چن کر اور لفظوں کو گن گن کر نہیں لکھا جاتا، لیکن نثر میں یہ خوبیاں اتفاقاً پیدا نہیں ہو جاتیں۔ ان کے پیچھے تخلیقی مزاج، افتادِ طبع، اور ذاتی پسند و ناپسند کا ہاتھ ہوتا ہے۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ مشکل نثر لکھنا مشکل اور آسان نثر لکھنا آسان ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ مشکل نثر لکھنا نسبتاً آسان ہے اور آسان نثر لکھنا مشکل۔ خونِ جگر کھائے بغیر علمی مباحث کو پانی نہیں کیا جا سکتا۔ ذاکر صاحب اُردو کی خوش سلیقگی کے مزاج داں اور اس کی امتزاجی خوش آہنگی کے رمز شناس تھے۔ گفتگو کا انداز، سادہ الفاظ، طویل جملوں میں نحوی متوازیت، اور فعل کے استعمال میں ہمواری، ان کے اسلوب کے بنیادی ارکان ہیں۔ انھوں نے اپنی نثر کے ذریعے جملوں اور ذیلی جملوں میں ربط و توازن کے جو نمونے پیش کیے، افعال کی سادہ شکلوں سے جو کام لیا، اُردو کے مختلف الاصل عناصر میں تخلیقی توازن کی جو مثالیں پیش کیں، اور اُردو کے فطری امکانات کو بروئے کار لانے اور اس کے جینیس سے انصاف کرنے کی جو کوشش کی، اس کا اعتراف ضروری ہے۔ اُردو کے بنیادی اسلوب کا جب بھی جائزہ لیا جائے گا، ذاکر صاحب کی نثری خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکے گا۔

(۱۹۶۹ء)